Wolfgang Iser

Actul lecturii

O teorie a efectului estetic

II 383.740

STUDII LITERARE

PARALELA 45

BCU MIHAIL KOGĂLNICEANU UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 383. 740

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

87

colecția studii
seria studii literare

409415
B.C.U. IAȘI

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Colecţie iniţiată de Mircea Martin

Editor: Călin Vlasie

Redactor: Dan Flonta
Tehnoredactor: Vera Carabulea şi Cristina Rusu
Coperta colecţiei: Andrei Mănescu
Prepress: Viorel Mihart

Volum publicat cu sprijinul Institutului Goethe din Bucureşti.
Mit Unterstützung des Goethe-Instituts Bukarest.

GOETHE-INSTITUT

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ISER, WOLFGANG
Actul lecturii : o teorie a efectului estetic / Wolfgang Iser ; trad. şi pref. de Romaniţa Constantinescu. – Piteşti : Paralela 45, 2006
ISBN (10) 973-697-810-9 ; ISBN (13) 978-973-697-810-4

I. Constantinescu, Romaniţa (trad.)
II. Constantinescu, Romaniţa (pref.)

821.135.1.09

Copyright © Editura Paralela 45, 2006, pentru prezenta traducere

BCU IASI CENTRALA UNIVERSITY LIBRARY

Wolfgang
Iser

436760

Actul lecturii.

O teorie a efectului estetic

Traducere din limba germană, note şi prefaţă de Romanița Constantinescu

Traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu

ALE

409415
B.C.U. IASI

PARALELA 45

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

- 5.IUN. 2007

Libertatea lecturii

După Babel. Față în față cu sarcina traducerii în limba română a binecunoscutei opere a lui Wolfgang Iser, *Actul lecturii*, am avut folosul de a experimenta în chipul cel mai direct câteva din problemele receptării. Căci traducerea nu este, până la urmă, decât una din formele privilegiate, publice și documentabile ale receptării. Un eseu al lui Walter Benjamin, *Sarcina traducătorului*[1], se impunea atenției în întreprinderea de față, atât în latura ei practică, respectiv pentru dificultățile trecerii unui text peste pragul unei limbi, cât mai ales în latura teoretică. Aici pozițiile lui Walter Benjamin și Wolfgang Iser în privința comunicabilității și, prin urmare, a traductibilității experienței estetice au fost adesea stilizate ca poziții adverse. Dacă Benjamin îi refuză faptului literar menirea de a fi fapt de comunicare, dimpotrivă teoria iseriană a efectului estetic este fondată într-o teorie generală a acțiunii comunicative. Și totuși, chiar dacă unele dintre propozițiile categorice ale lui Benjamin vizând receptarea operei de artă se opun radical premiselor teoriei iseriene a receptării, mult mai interesant este că, și într-o perspectivă și în cealaltă, articulația argumentării păstrează aceleași puncte-cheie, schițând un traseu comun de probleme.

Chestiunea pe care o ridică atât traducerea, cât și orice altă receptare a operei literare este așadar aceea, generală, a *traductibilității* operei în conștiința cititorului. Întrebarea despre traductibilitatea operei este esențială, firește, acelor teoriilor care exclud de la bun început posibilitatea purei

[1] În Walter Benjamin, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, notă biografică de Friedrich Podszus, Univers, București, 2000, pp. 45-55.

transpoziţii a operei într-o altă conştiinţă, ca într-un cuib străin. Sunt operele traductibile? Ce face un cititor atunci când citeşte? Ce face un traducător atunci când oferă originalului o altă limbă? Îi ţese textului iţele ca o suveică disciplinată urmându-i desenul? Se încurcă iremediabil în el? Îl atinge într-un punct infinitezimal precum tangenta care atinge cercul în treacăt pentru a-şi urma apoi propria cale spre infinit, în respectul unor fidelităţi străine? De câtă libertate dispunem gândind o gândire ce nu ne aparţine? Adică, în fine, de multă vreme încoace, de la *Critica puterii de judecată* a lui Kant – unde multitudinea sensurilor unui text, polisemia lui, fusese pusă în seama condiţiilor structurale ale lecturii – aceasta e întrebarea: există o semioză liberă? Întrebări care izvorăsc dintr-o perplexitate mitică, căreia Benjamin nu i se sustrage: cum poate avea loc o întâlnire care nu este una «faţă către faţă», ci perpetuu o întâlnire la distanţă, adică în absenţă, în istorie, după Babel. Când limba originară, a creaţiei şi înţelegerii, s-a pierdut, limbile s-au amestecat şi popoarele s-au depărtat. Când, totuşi, întâlnirea şi înţelegerea continuă să se întâmple.

Să fie din pricina heliotropismului nostalgic şi secret al mesajelor noastre care îşi întorc mereu faţa înspre cei care ar putea să le găsească şi să le asculte? Arta modernă deschide înaintea teoriei experienţei estetice această întrebare privind felul adresării şi receptării operei de artă. La Paul Celan, peste întregi generaţii pierdute, cuvintele morţilor se transmit precum mesajele disperate închise într-o sticlă şi aruncate în mare, cu slaba speranţă că vor ajunge la un ţărm „al inimii"[2]. Deja orice transmitere, atunci când o întreagă lume e înghiţită de moarte, când tradiţiile nu mai au nici de ce, nici cum să se păstreze, ameninţă a nu mai fi, la limită, dăruire şi

[2] Paul Celan, *Cuvânt cu ocazia primirii premiului pentru literatură al oraşului Bremen*, în *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1983, ed. Beda Allemann şi Steffen Reichert, vol. 3, p. 186.

primire, ci pierdere şi regăsire, pierdere a celuilalt şi doar regăsire de sine. Solipsismul artei moderne îşi formulează cu Walter Benjamin o staţiune intermediară a neîncrederii faţă de comunicabilitatea artei pe un drum ce ajunge până la noi. Arta nu se adresează publicului, „nici o poezie nu este menită cititorului, nici o pictură privitorului, nici o simfonie ascultătorului“[3]. Opera nu «spune» – „calitatea ei esenţială nu este nici mesajul, nici comunicarea“ – sau „«spune» foarte puţin celor care o înţeleg“[4]. La Benjamin nu receptarea operei literare este în cauză, decât prin ricoşeu, ci o chestiune mult mai gravă: traducerea – pentru că este publică, iar nu privată, şi pentru că atinge chiar problema fundamentală a incomunicabilităţii care este diversitatea limbilor.

Care este relaţia dintre original şi traducere, dintre operă şi una dintre lecturile ei presupusă a fi *cea mai fidelă*, în condiţiile apartenenţelor diferite la limbă, timp, lume? Pare de la sine înţeles că originalul nu are nevoie de traduceri, nu trăieşte pentru ele, iar traducerile nu-i aduc nimic, ele nu au nici o semnificaţie pentru original (oare nici lectura – iar traducerea este şi ea *o* lectură – nu are nici o semnificaţie pentru operă?). Traducerea are un rost, dar el nu apare în relaţia cu originalul, notează Benjamin. Traducerea operei literare nu vizează nici transmiterea exactă de informaţie, nici transmiterea inexactă a vreunui mister al operei. Traducerea se justifică, în acelaşi plan cu originalul, în raport cu un *teren*. De unde această linie de dezunire între traducere şi original? Apelul la un *altceva* de dincolo de limba originalului şi de limba traducătorului, ocolul, care le reapropie, apare la Walter Benjamin, tot precum la Paul Celan, din evocarea pierderilor modernităţii, a depărtării şi uitării. Şi acolo, şi aici e vorba mai întâi despre sincopele istorice ale transmiterii, ale intermedierii, despre generaţiile pierdute, ale căror mesaje în mare se şterg, fără a

[3] Benjamin, ibidem, p. 45.
[4] Ibid.

se şterge însă şi chemarea lor. Aşa se întâmplă atunci când se spune, de pildă, „despre o viaţă sau despre un moment" că sunt „de neuitat", deşi „toţi oamenii le-au uitat"[5]. Neuitarea nu este aici una falsă, ci amintirea de neuitat a faptului că ceva s-a pierdut, s-a şters din memorie, fără ca acest şters să poată fi totuşi restituit. Exigenţa memoriei pe care oamenii n-o pot împlini este încredinţată „amintirii lui Dumnezeu"[6]. Tot astfel, original şi traducere îşi încredinţează uitarea, îndepărtarea, defectul, limbii lui Dumnezeu. Traducerea, prin urmare, nu multiplică felurile spunerii, ci regăseşte amintirea limbii pure. Ea nu există de dragul originalului, ci de dragul limbii de dincolo de idiomuri. Atunci când terţul («amintirea lui Dumnezeu», «limba lui Dumnezeu») e exclus însă, ocolul nu mai răscumpără puţinătatea comunicabilului, limbile nu se mai întâlnesc, urmând să-şi găsească altfel decât împreună calea fără origine. De la Mallarmé până la Saussure se păstrează însă nostalgia unei limbi motivate, unei limbi în care legătura dintre semnificant şi semnificat nu este una arbitrară. Walter Benjamin salvează până şi traducerea de la tranzitivitatea la care Valéry o condamnase pe motiv că în traducere forma e ştearsă şi devine indiferentă în raport cu sensul. Benjamin ţine ca traducerea să stea, dacă nu în pădurea limbilor, precum poezia, atunci la liziera ei, între limbi şi în afara lor, deci tot aproape de vorbirea originară ale cărei cuvinte s-ar putea materializa în adevăr.

Opera literară – eveniment şi traductibilitate. Ce consecinţe poate avea pentru simpla lectură, care nu este o rescriere interliniară a operei, această răscumpărare întru originar a măcar uneia dintre formele lecturii care este traducerea? În descendenţa problemei schiţate de Benjamin, teoria lecturii – aşa cum este ea formulată de Wolfgang Iser – urmează două sugestii care fac trecerea de la chestiunea traducerii la cea a lecturii, trecere care la Walter Benjamin rămâne abia marcată.

[5] Benjamin, ibid., p. 46.
[6] Ibid.

Întâi se spune în eseul lui Walter Benjamin că ceea ce contează în actul traducerii nu este identificarea obiectelor intenționate și stabilirea echivalențelor între cuvintele care, în diferite limbi, trimit la un același obiect (precum *Brot* și *pain*; sunt exemplele lui Benjamin). Obiectele intenționate prin *Brot* sau prin *pain* nu sunt câtuși de puțin identice nici măcar în vorbirea uzuală, *Brot* înseamnă altceva pentru un german decât *pain* pentru un francez, ele nu numai că nu sunt interșanjabile, ci chiar „tind să se excludă reciproc"[7]. Wolfgang Iser ar adăuga că în opera literară acest obiect intenționat nu este nici măcar dat unei comunități de limbă, nu poate fi arătat, ci este dat spre imaginare. Ceea ce traducerea restituie este modul în care se intenționează obiectele originalului. Traducerea incorporează acest *mod de a intenționa* al unei limbi străine în propria limbă, chiar dacă asta poate însemna uneori lipsă de respect față de obiceiurile propriei limbi. Traducerea fie lasă ca limba proprie să fie puternic afectată de una străină, fie inventează în propria limbă un mod de a intenționa complementar celui dintâi și care reorganizează toate intențiile propriului limbaj. Actul traducerii reconciliază limbile „în modul lor de a intenționa o semnificație"[8]. De aici rezultă și că originalul nu constituie un prilej echivoc pentru o călătorie singuratică înspre originea limbilor, și că traducerii (receptării) i se impun rigori în privința sesizării modului de a intenționa o semnificație aparținând operei originale. Acest mod de a intenționa o semnificație trebuie, prin urmare, să fie cumva sesizabil în operă, pentru ca lui să i se poată găsi un complement într-o altă limbă. Complementaritatea dintre operă și receptare se bazează așadar pe vizibilitatea și traductibilitatea de o factură aparte a acestui mod de a intenționa o semnificație. Prima întrebare pe care și-o pune Wolfgang Iser este cum poate fi făcut încă o dată

[7] Benjamin, ibid., p. 49.
[8] Benjamin, ibid., p. 51.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

vizibil ceea ce este cel mai vizibil în operă şi tocmai de aceea ne-spus, adică strategiile prin care textul îşi intenţionează sensul.

Urmează că, iar aici prinde contur cea de-a doua sugestie din eseul lui Walter Benjamin, prin traducere ia naştere ceva *nou*, ce nu poate fi identic nici cu originalul, nici cu bagajul filozofic şi filologic al traducătorului, ceva ce nu exista nici în limba de proveniență şi nici în limba de adopţie şi nici în orizontul cel mai larg al celor două limbi, ci dincolo de el, angajând „acel tărâm făgăduit şi interzis al reconcilierii şi împlinirii limbilor"[9]. Lectura, spune Wolfgang Iser – şi traducerea, adăugăm în spiritul lui Benjamin – posedă caracter de *eveniment*: în actul receptării survine în lume ceva ce nu este deja prezent în această lume. Opera se oferă cititorului şi traducătorului ei „într-o relaţie naturală sau, mai precis, una de viaţă"[10]. Aici «viaţă» nu înseamnă, fireşte, «corporalitate organică», ci curgere, devenire, survenire. Opera se oferă în devenirea ei istorică; în lectură, ca şi în traducere, viaţa ei se reînnoieşte. Iar lectura ori traducerea nu pun capăt acestei curgeri, acestei deveniri şi deci survenirii operei, rezolvând-o şi fixând-o în vreun fel. Traducerea ca formă manifestă a lecturii nu dezvăluie şi nu restituie sensul operei în propria limbă, cu propriile mijloace, ci are doar funcţia de a reprezenta relaţia secretă dintre un limbaj propriu şi altul străin, evoluând, „actualizându-i germenele sau intensitatea"[11]. Tot astfel, lectura nu-şi traduce opera pentru a o răpune, distrugându-i forma de dragul unui sens tranzitiv, traductibil, ci se expune acestei surveniri a sensului, survenind ea însăşi, adică modificându-se pe parcurs şi modificându-l pe cel care citeşte.

Cele două structuri complementare, cea a traductibilităţii (care vorbeşte despre vizibilitatea modului de a intenţiona o

[9] Benjamin, ibid., p. 49.
[10] Benjamin, ibid., p. 46.
[11] Benjamin, ibid., p. 47.

semnificație în operă, deci despre exigențele primare ale structurilor textului) și cea a evenimentului (care trimite către un dincolo de ceea ce este prezent și care este tentat în actul receptării, constituind exigența ultimă a acestuia) marchează, fiecare în parte și împreună, condițiile atât pentru *literalitatea*, cât și pentru *libertatea* actului receptării în această tradiție de gândire.

Deși sugestiile fundamentale converg, premisele literalității și libertății lecturii sunt la Wolfgang Iser altele decât la Walter Benjamin. Să ne întoarcem la metafora mesajelor aruncate în mare. Ea revine la moderni pentru a scoate emfatic în evidență incomunicabilitatea poeziei sau, altfel spus, modalitatea în care, în poezia modernă, sunt chestionate posibilitățile și resursele comunicabilității. Insistența cu care ea revine se datorează însă și observației istorice privind dispariția prin forță a unor comunități întregi, etnice, religioase, a unor întregi generații, culturi și peisaje umane. E vorba în primul rând de *Shoah*, precum și de toate celelalte persecuții politice, morale, religioase, condamnări, deportări, strămutări și pierderi de vieți omenești și de comunicabilitate a experienței, a partenerilor, a limbilor, etc. în secolul al XX-lea. Metafora «poștei marine», a sticlei ce închide un mesaj disperat, aruncat în mare, apare ca metaforă poetică și existențială la Theodor W. Adorno în *Filozofia noii muzici*: noua muzică răsună fără a întâlni nici o rezonanță, este fără ecou, izvorăște din absoluta uitare și este destinată uitării; ea este adevărata «poștă marină» și singura posibilă[12]. Într-o scrisoare a lui Herbert Marcuse către Horkheimer din 11 noiembrie 1941 se face simțită însă și revolta împotriva acceptării unei asemenea precarități a comunicării: „nu sunt pentru poșta marină. Ceea ce avem de spus nu este adresat unui viitor mitic"[13]. Dacă

[12] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main, 1958, p. 126.

[13] *Apud* Irving Wohlfahrt, „Das Unerhörte Hören. Zum Gesang der Sirenen", în *Jenseits instrumenteller Vernunft. Kritische Studien zur «Dialektik der*

generaţiile care vorbeau aceeaşi limbă s-au pierdut unele de altele, dacă s-au pierdut limbile restrânse, familiale, codurile trăite ale micilor comunităţi, cu atât mai mare este exigenţa regăsirii om cu om, precum şi a limbii publice. Această nouă exigenţă prevede ca, dacă sensul nu se mai poate transmite printr-o formulă de la sine înţeleasă unei întregi comunităţi, exersată de tradiţie, pentru că experienţele nu mai sunt familiare, atunci ceea ce se comunică este modul de a intenţiona o semnificaţie, condiţionat istoric, sensul ca potenţial, nu ca dat. În sarcina receptorului cade, aşadar, nu să recepteze sensul, ci să-l imagineze urmând acest mod, din responsabilitate pentru ininteligibilitatea, adică nefamiliaritatea lui. Iar sarcina interpretării se mută de la identificarea sensului asupra proceselor constituirii sale de către o conştiinţă afectată de existenţa mesajului, deci asupra *premiselor* constituirii sensului şi asupra *consecinţelor* acestui fapt pentru receptor. Astfel interpretarea poate da seama despre o dimensiune esenţială a operei, anume despre *istoricitatea* receptării ei.

În această ordine de idei, pentru Wolfgang Iser opera literară este comunicare, în sensul excepţional al cuvântului. Nu o comunicare simplă, cotidiană, diadică (de tipul emiţător-receptor), nici comunicare de informaţii, fireşte, nici una care «slujeşte» cititorului, una care să-l confirme în ceea ce acesta deja ştie. Ci o comunicare ce presupune o *asimetrie* funciară între autor şi receptor, o asimetrie în primul rând de timp, de context, în care limba nu este una comună şi deci nu poate funcţiona ca simplu vehicul, nici codul nu este unul comun împărtăşit şi exterior situaţiei şi, în cele din urmă, nici situaţia de comunicare nu este decât abia una virtuală, pentru care trebuie mai întâi suscitată o anumită disponibilitate dinspre şi peste această asimetrie. Wolfgang Iser o numeşte o

---

Aufklärung», ed. Manfred Gangl şi Gérard Raulet, Schriften zur politischen Kultur der Weimarer Republik 3, Peter Lang, Frankfurt/Main 1998, p. 229; cf. şi *Vierzig Jahre Flaschenpost: «Dialektik der Aufklärung» 1947 bis 1987*, ed. Willem van Reijen şi Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt/Main 1987.

comunicare-eveniment şi o înzestrează cu o dublă exigenţă: una priveşte sesizarea faptului că mesajul comunicat este unul foarte structurat, în care se intenţionează – prin toate strategiile textului literar – o semnificaţie, iar cealaltă exigenţă e menită să împiedice reificarea acestei semnificaţii fie în text, fie în actul lecturii. Astfel un model al textului este cuplat la o fenomenologie a lecturii din care atât structura de text («indicaţiile» şi strategiile de realizare), cât şi structura de act (sarcina realizării) ce impun exigenţe lecturii să nu poată fi izolate.

Estetica efectului vs. Estetica receptării. Dar joncţiunea dintre interesul pentru un model textual care să surprindă mecanismele prin care opera îşi intenţionează efectul şi interesul pentru ceea ce se întâmplă atunci când cineva citeşte un text nu părea să se impună în studiile tot mai numeroase dedicate problemei receptării artei nici măcar după ce membrii fondatori ai Departamentului de Ştiinţa Literaturii de la Universitatea din Konstanz fuseseră identificaţi ca alcătuind o adevărată nouă «şcoală». Numele acestei şcoli căreia îi aparţine Wolfgang Iser, alături de Hans Robert Jauss, Manfred Fuhrmann, Jurij Striedter, Wolfgang Preisendanz şi alţii a fost cu timpul prescurtat arbitrar, lucru care a dat naştere la confuzii şi controverse. În ceea ce a fost considerat un program al Şcolii de la Konstanz, lecţia inaugurală a lui Hans Robert Jauss, *Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii*, publicată pentru prima oară în 1967, se spunea că o estetică închisă a producţiei şi reprezentării urma să fie deschisă către o *estetică a receptării şi a efectului produs*[14]. S-a vorbit apoi tot mai îndârjit doar despre o «estetică a receptării», care mai întâi de toate tindea să se suprapună peste teoriile sociologice ale receptării. În al doilea rând, o asemenea «estetică a

[14] H. R. Jauss, „Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii", traducere şi studiu introductiv de Andrei Corbea, în „Viaţa românească", *Caiete critice* 10/1980, pp. 147-176.

receptării» ameninţa să piardă din vedere o premisă teoretică fundamentală a teoriilor centrate pe receptare, potrivit căreia arta este *anti-mimesis*, aşa cum anunţă, de altfel, H. R. Jauss, o dată cu delimitarea faţă de o estetică a reprezentării. Într-o astfel de perspectivă, interesată de relaţiile exterioare dintre artă şi societate, normele sociale citate în artă şi normele sociale ca atare, aşa cum orientează ele realitatea socială, ajungeau să se reflecte într-un raport de unu la unu, să se privească în oglindă, fără să mai fie deloc limpede ce se întâmplă cu socialul în artă, fără să se specifice felul acestei citări şi fără să se marcheze, aşadar, dezorganizarea şi deturnarea faptelor citate în opera de artă. În fine, analizele lecturilor istoric documentabile păreau că promit identificarea operei cu concretizarea ei în receptare. O astfel de tendinţă în studiile literare este «vinovată» de începutul «eliberării» receptorului de operă, pentru că ceea ce pare să prevaleze, până la urmă, în astfel de studii, este doar fiecare lectură în parte, adică habitudinile cititorului.

Despărţirea dintre teoriile receptării şi teoriile efectului estetic se aşază, de altminteri, pe o falie mult mai veche, vizibilă în polemica purtată în 1930, cu prilejul celei de a Şaptea Conferinţe a Sociologilor Germani, între Leopold von Wiese şi Erich Rothacker în privinţa posibilităţii fundării unei sociologii a artei[15]. Dacă Leopold von Wiese susţinea primatul sociologicului, al relaţiilor interumane, aşa cum pot fi ele surprinse în teritoriul producerii şi consumului artei, Erich Rothacker formula în chip programatic că, fără a se porni de la opera de artă ca operă de artă, nu se va ajunge niciodată la o sociologie a *artei*. Disputa continuă în înfruntările dintre o

[15] Vezi Leopold von Wiese, „Literaturnotiz: Verhandlungen des Siebten Deutschen Soziologentages", în *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Opladen, 4/1931, p. 555; cf. Peter Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1979.

sociologie empirică a artei şi una dialectică[16]. Termenul de «efect» al artei apare, de altfel, cu o anumită pregnanţă mai întâi în sociologia empirică. La Alphons Silbermann opera de artă este un fapt social tocmai pentru că are un anumit efect. Acest efect însă este redus la ceea ce poate fi depistat cu ajutorul procedeelor de măsurare cantitativă ale sociologiei empirice. Efectul social al operei se măsoară în puterea de iradiere şi în consecinţele acestui fapt în anumite cercuri culturale (tot atât de bine putea fi vorba însă de efectul educaţiei, al instrucţiei, al consumului etc.). Theodor W. Adorno prezintă câteva obiecţii la o astfel de cuantificare empirică a efectului artei. Astfel, după Adorno, sociologia empirică a artei nu este aptă, fără o înţelegere dialectică a structurilor sociale şi în lipsa unei teorii sociale generale, să facă transparente complicatele mecanisme de distribuţie, funcţionarea canalelor de propagare, a instituţiilor controlului social de care efectul estetic depinde în chip intrinsec. Pe de altă parte, sociologia empirică a artei vrea să înregistreze efecte în spirit pozitivist, adică excluzând problema valorii, ceea ce înseamnă că nu discerne între o receptare proprie şi una deficitară a operei de artă, tocmai pentru că nu pleacă de la înţelegerea operei de artă în ceea ce îi este operei de artă propriu.

În descendenţa teoriei estetice a lui Theodor W. Adorno, şcoala de la Konstanz se pronunţă împotriva unei înţelegeri prescurtate a efectului estetic. Ceea ce nu se pierde la reprezentanţii şcolii de la Konstanz este propunerea pe care o făcea Adorno ca sociologia artei să procedeze în primul rând *imanent*. Fireşte, acest imanentism nu se confundă cu interpretarea imanentă a operei exersată de Emil Staiger,

[16] Vezi Alphons Silbermann, „Anmerkungen zur Musiksoziologie. Eine Antwort auf Theodor W. Adornos «Thesen zur Kunstsoziologie»", *K. Z. f. S. S.*, 3/1967, pp. 538-545 vs. Theodor W. Adorno, „Thesen zur Kunstsoziologie", *K. Z. f. S. S.*, 1/1967, pp. 87-93.

refractară teoriei şi tributară subiectivismului critic, în vogă în Germania până către mijlocul anilor '60. Contextul operei nu este lichidat într-o sociologie „imanentă", dar el urmează să fie înţeles nu ca exterior operei, ci ca fiind implicat în text: întâlnirea dintre artă şi societate urmează să fie gândită ca având loc în opera însăşi. Opera însăşi posedă un potenţial de efect – cum va spune mai târziu Wolfgang Iser – pe care Adorno consideră că receptarea, cel mai adesea, în manifestările sale inapte, regresive, îl ratează. Estetica receptării depăşeşte însă punctul de vedere adornian, îndatorat modernismului şi încă şi mai mult esoterismului avangardei, după care opera e irealizabilă prin lectură, ceea ce vrea să spună că arta e prin excelenţă *socială*, prin potenţialul ei de critic, dar tocmai din această pricină foarte puţin *sociabilă*, receptarea fiind întotdeauna vinovată de a fi dezarmat şi depotenţat arta. Afirmarea incomunicabilităţii artei merge împreună cu stilizarea hiperbolică a funcţiei sale sociale în teoriile moderne ale receptării. Împotriva neîncrederii în virtuţile comunicative ale artei şi ale folosului său, până la urmă, e scrisă cartea de faţă.

Locul operei. Pentru a putea privi faptul literar ca pe un fapt de comunicare, teoria lecturii a lui Wolfgang Iser regândeşte prezenţa operei, împingând-o dincolo de prezenţele imediate şi imediat sesizabile ale sale, după un model al limitei pe care îl tentase şi Walter Benjamin în privinţa posibilităţii traducerii. Opera literară nu e textul, aşa cum a fost el ivit de un autor, nici concretizarea lui revendicată de un cititor, ci un «între», *situs* virtual, în care exigenţele operei garantează libertatea receptării. Opera este în locul unde modul de a semnifica al operei este sesizat şi imaginat de către cititor, adică un «dincolo» de limba operei şi de limba cititorului, totodată. Efectul operei este tocmai deschiderea acestei posibilităţi de a deveni – această deschidere este valabilă atât pentru operă, cât şi pentru cititor. Ceea ce înseamnă că abia prin faptul de a fi citită opera există, capătă viaţă şi existenţă istorică, dar şi că, prin actul lecturii, cititorul care constituie

sensul operei îşi reconstituie orizontul vieţii, afirmându-şi existenţa, anume devenind el însuşi. Cititorul operei literare nu este prin natura lucrurilor un cititor care procedează la reducerea artei, căci potenţialul artei de a angaja experienţe deschise este dat abia prin fiecare cititor în parte. Nici un cititor nu se poate sustrage unei asemenea încercări a deschiderii de sine şi nici o operă literară, nici măcar una de consum sau de propagandă, nu posedă un sens gata formulat, pentru care să nu mai fie nevoie de nici o alegere. Dovadă pentru existenţa alegerii, chiar în cazul în care această alegere e una foarte dirijată, stau efectele «involuntare», de un comic acru, ale operelor de propagandă. Efectul originat de un text care îşi sesizează cititorul revendică întotdeauna din partea acestuia o investiţie mai mare sau mai mică de imaginaţie, în măsură să-l dispună să diferenţieze între perspectivele operei (fie ele şi foarte schematice) şi, în cele din urmă, între propriile puncte de vedere. Însumând «proprietăţile» efectului estetic în viziunea lui Wolfgang Iser, e vizibil că acesta nu se lasă stabilizat într-un deja existent, e volatil, e până la urmă un efect «fără însuşiri» şi un loc gol. Este un loc tentat atât de operă, cât şi de cititor.

Structura de apel a textului şi rolul cititorului. Opera literară caută să-şi asigure posibilitatea de a sesiza un cititor şi de a suscita un efect prin ceea ce Wolfgang Iser a numit mai întâi „structura de apel" a textului. Structura de apel a textului nu este identică cu intenţia autorului: aceasta din urmă e depăşită şi rămâne întotdeauna incompletă faţă de structura de apel a textului, aşa cum o sesizează fiecare cititor istoric în parte. Structura de apel a textului este o „indicaţie" plurală, ce se actualizează diferit de către cititori, funcţie de aşteptări, reprezentări şi interese privind opera de artă. Structura de apel a textului are un statut paradoxal: ea e înscrisă în text, o dată cu acesta, fără a apărea totuşi vreodată în clar, pentru că nici o operă nu îşi conţine şi modul de întrebuinţare, prin care să aflăm când şi unde sunt necesare reluări sau anticipări,

asocieri şi disocieri etc. Structura de apel e însă şi înscrisă textului de către cititorul care o identifică într-un mod particular. O dată ce atenţia se mută către ceea ce nu e produs discursiv în text, textul însuşi nu mai apare atât de «plin», de statuar, ci ca o textură prin golurile căreia se întrezăresc posibilităţile de configurare a unui obiect imaginar.

Termenul de „structură de apel a textului" poate să inducă în eroare, părând să ne readucă la un model închis al textului. Estetica efectului se desparte în acest punct de structuralism, integrându-l, dar depăşindu-l în sensul unei teorii fenomenologice a operei literare. Atenţia privind structura de apel a operei nu poate fi despărţită de analiza fenomenului prin care cititorul identifică şi urmăreşte aceste tentative ale operei de a intenţiona o semnificaţie. Instrumentele esteticii efectului sunt, aşadar, cele ale unei teorii lărgite a textului. Căci nu numai modul de a semnifica al operei, ci şi condiţiile experimentării de către cititor a potenţialului de sens al operei sunt înscrise în text. De aceea estetica efectului are în vedere nu cititorul real, ci mai întâi cititorul înscris textului care face posibilă existenţa cititorului real, şi abia apoi pe acesta din urmă. Wolfgang Iser propune un termen suplimentar aceluia de „structură de apel a textului" şi anume termenul de „rol" al cititorului, după modelul unei teorii sociale a rolurilor. Lectura, ca orice joc social, are loc graţie anticipării simplului fapt că un potenţial partener are aşteptările sale (dincolo de ceea ce autorul poate identifica ca fiind aşteptările publicului operei, dar şi dincolo de ceea ce cititorii pot reconstrui ca fiind intenţia autorului), graţie deci prefigurării unui „rol" în care să evolueze acesta. Există un rol al cititorului, care a primit numele de „cititor implicit", precum există şi un rol al autorului în situaţia de comunicare a operei şi care e cunoscut ca acela de „autor implicit". Cititorul implicit este acela pe care textul nu numai că-l prevede ca pe un colaborator, dar caută să şi-l creeze, uneori chiar să-i atribuie o voce, o statură, în ipostaza unui auditor fictiv cu care un autor fictiv

(naratorul) conversează. Conformitatea față de un adresant, toate tentativele operei de a-l sesiza, de a-l orienta, de a-l seduce pe cititor îl determină pe Roland Barthes să spună că, în text, numai cititorul vorbește, ceea ce nu face decât să pună șarjat în valoare dialogismul operei de artă. Autor și cititor închid o situație de comunicare în operă grație unor proiecții reciproce, unor roluri recreate cu fiecare lectură a operei. Rolurile sunt imagini generalizate, cu limite corectabile, pe care le aduc în joc unul despre celălalt partenerii interacțiunii, câmpuri de posibilitate deschise reciproc. În teoria socializării a lui Georg Simmel, rolurile au aceleași facultăți de organizare a percepției sociale ca și văzul: în margine se așază conținuturile aparent sigure, acestea îmbrăcând un nucleu nepătruns, o pată oarbă și care adăpostește neliniștea schimbării, teama de greșeală, presentimentul iruperii necunoscutului. Rolurile sociale sunt hotărâtoare în ceea ce privește întreaga economie a relațiilor interpersonale, slujind facultatea de a anticipa asupra perceperii reciproce și a efectelor acțiunii și de a menține coerența și continuitatea schimbului de priviri și de acte sociale. În situația unei comunicări deschise, cu atât mai mult în cazul comunicării literare, ele nu sunt constrângătoare sau aprioric definite, ci sunt ajustabile, renegociabile, tocmai dinspre nucleul de nesiguranță pe care îl prezervă. «Rolul» pe care textul îl prevede unui cititor este, așadar, unul la care «scriu» atât opera, care îl propune, cât și cititorul, care îl recunoaște și îl acceptă sau îl modifică.

Wolfgang Iser integrează în modelul interacțiunii comunicative în opera de artă ca joc de roluri modelul propus de Hans Robert Jauss pentru întâlnirea dintre cititor și operă, acela al fuziunii dintre orizontul operei și orizontul așteptărilor cititorului. Rolul este și el construit din așteptări, acestea trebuie însă întâi interpretate, ba chiar produse în interacțiune ca așteptări. Modelul rolurilor are avantajul de a explica mai bine incluziunile și excluziunile dintre instanțele textului. Astfel autorul ca persoană biografică, precum și cititorii reali

sunt identități plurale, care încearcă roluri într-o tentativă de comunicare asimetrică: rolul de autor implicit şi pe cel de cititor implicit. Aceste roluri sunt creații proprii, dar şi creații ale celuilalt: interacțiunea socială e vizibilă în negocierea pozițiilor fiecăruia în procesul de constituire prin lectură a textului. Naratorul şi cititorul fictiv (numit uneori în naratologie şi *naratar*, din rațiuni de simetrie față de poziția naratorului care îl solicită ca partener de dialog) sunt la rândul lor incluse ca sub-roluri fictive, ca «figuri» imaginate în rolurile-cadru de autor implicit şi cititor implicit.

Un alt avantaj al modelului rolurilor este că, venind dinspre elucidarea funcțiunilor textului, din inima textului narativ, propune o explicație a comportamentului de lectură ca exercițiu de socializare. Teoria rolurilor pusă în mişcare aici, într-un studiu de teoria literaturii, chiar înainte ca ea să fi câştigat notorietate în scrierile lui Jürgen Habermas sau ale elevului său, sociologul Lothar Krappmann, la sfârşitul anilor '70 şi începutul anilor '80, reia sugestii ale unei estetici romantice a rolurilor. Redesenarea tradiției romantice uitate, în care estetica rolurilor este congeneră cu începuturile unei teorii sociopsihologice este vizibilă în antropologia socială pe care o reprezintă Helmuth Plessner, punct de reper important pentru Wolfgang Iser într-o scriere ulterioară dedicată fictivului şi imaginarului ca dispoziții antropologice fundamentale[17]. În *Actul lecturii*, lectura este o acțiune socială, un joc al rolurilor, al punctelor de vedere, al transpozițiilor în identități fictive, în perspective străine, în situații-cheie, acțiune a cărei miză este imaginarea propriei identități prin balans, comparație, confruntare ori negație a rolurilor reale şi a celor imaginar câştigate.

Din aceste câteva observații se poate înțelege mai bine că estetica efectului nu anulează posibilitatea unei estetici a

[17] W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1991, p. 12, pp. 147 şi urm.

receptării, ci o integrează. Estetica receptării are ca obiect interacțiunea dintre text și lumea extratextuală; ea se preocupă de condițiile funcționale ale literaturii în epoci diferite și, deci, de condițiile istorice care marchează receptarea textelor, așa cum poate fi documentat acest lucru din mărturiile receptării. Și o estetică centrată pe efect se preocupă de interacțiunea dintre text și context, așa cum se ivește aceasta ca o condiție a existenței operei. Ea este deja recognoscibilă în regulile jocului dintre text și cititor care, fără a fi înscrise nicăieri în text, invită pe cititor să le imagineze dincolo de ceea ce știa acesta dinainte despre literatură, din propunerile implicite ale textului, așa cum vor fi ele sesizate și alese de acesta. Prin fiecare dintre aceste două deschideri, a textului și a cititorului, survine ceva ce nu era deja prezent în lume: o organizare nouă a extrateritorialității textului.

În concluzie, ce își propune estetica efectului printr-o identificare a operei literare la limita dintre text și receptare? Să probeze «texte în contexte». Să surprindă evenimentul comunicării cu opera, prin care experiențe nefamiliare, dar totuși inteligibile, în chip paradoxal, ne întâlnesc. Deci să determine felul în care cititorul colaborează cu textul pentru a deschide nefamiliarul. Iar această deschidere trebuie înțeleasă nu ca o înaintare de la o cunoaștere prealabilă la alta suplimentară, ci drept salt printre și dincolo de perspectivele textului și perspectivele proprii, în măsură să-i creeze cititorului disponibilitatea de a fi martorul survenirii textului și devenirii propriei înțelegeri. Acesta este semnul autenticității lecturii și folosului său în economia umană, într-un moment în care – din mai multe motive – importanța socială a literaturii nu transpare deloc cu o evidență incontestabilă.

La ce bun literatura – epoca dezvrăjirii hermeneutice. Cele mai puternice motive ale neîncrederii în funcția socială a artei sunt, la data apariției cărții lui Wolfgang Iser, în durata lungă a istoriei prestigiului social al literaturii, cele deja arătate: ermetismul, pretențiile de anticomunicativitate ale modernismului,

alături de critica artei cuvântului ca vorbire vinovată, de demascarea ei ca ideologie. Teza de după război a unei literaturi angajate, menită să combată doctrinele izolării artei şi ale aversiunii faţă de artă, are o respiraţie scurtă: e lansată şi retrasă de scriitorul elveţian Alfred Andersch într-un singur an. Ea subzistă totuşi, nu fără un anume inconfort, alături de critica ideologică a producţiei şi consumului literar. Estetismul adornian pe de o parte, conservând o înţelegere auratică a operei de artă, dar lipsit de menajamente în privinţa posibilităţilor de socializare forţată a artei, a manipulării ei ideologice, cât şi militantismul social în artă pe de altă parte îşi dispută supremaţia în cadrul aceluiaşi curent reformator al anilor '60, pentru care arta mai are încă importanţă. Argumentele în favoarea artei sunt însă resimţite ca insuficiente; ele sunt de altfel vechi, ţin abia de prima modernitate, în chiasmul dintre iluminism (în cazul artei militante) şi antiiluminism (în cazul artei esoterice, dar instrumentalizabile) şi al inversărilor lor recursive.

Dincolo de ceea ce se întâmplă în durata lungă a evenimentelor politice, istorice şi de istoria culturii în ceea ce priveşte consideraţia arătată literaturii, chiar în domeniul rezervat cercetării literaturii, literatura începe să dezamăgească. Sensul operei moderne devine un obiect nedeterminabil, realizat diferit din fiecare perspectivă critică în parte, fără virtuţi comunizatoare. Cearta metodelor sau ceea ce s-a mai numit şi conflictul interpretărilor, urmare a pluralismului, dar şi a luptei cu estetica clasică în interiorul ştiinţei literaturii, contribuie la discreditarea literaturii nu numai în ochii publicului larg, dar şi ai profesioniştilor, până la urmă. *Actul lecturii* apare în 1976, atunci când presiunile anilor '60 în vederea liberalizării şi democratizării vieţii academice germane şi a societăţii vest-europene în ansamblul ei îşi dau roadele pe de o parte, şi, pe de alta, îşi limitează efectele colaterale şi de conjunctură. Asta înseamnă şi că succesiunea razantă a hermeneuticilor antagoniste poate fi transformată în obiect al

unei hermeneutici a evoluției înseși a paradigmelor științifice în domeniul cercetării literaturii. Wolfgang Iser numește acest moment paradoxal, de criză și relaxare în peisajul teoriilor literare, vremea „dezvrăjirii" inocenței hermeneutice: metodele interpretative nu sunt universale, sunt istorice.

Evoluția în știința literaturii nu este gândită însă după un model al revoluției paradigmelor, cu atât mai puțin după un tipar al revoluției permanente care își devoră rapid fiii, de la *New Criticism* la deconstructivism, de pildă. Ce se întâmplă cu vechea metodă pentru care intenția, semnificația și valoarea operei erau momentele-cheie ale interpretării? Pe cât de mult ar dori programele noilor școli să o scoată din uz, pe atât de mult irită remanența unora dintre instinctele sale. Wolfgang Iser se arată mult mai comprehensiv cu astfel de apariții-reapariții: nu numai că vechea interpretare nu este una fundamental și dintotdeauna «greșită», ci doar greu practicabilă în raport cu o nouă literatură a răspărului la adresa vechilor norme ale interpretării, dar ea constituie și prilejul noilor răspunsuri în știința literaturii care intervin față de problemele rămase periferice vechilor întrebări. Cu alte cuvinte vechea interpretare e un fundal de contrast pentru noua interpretare și uneori un refugiu comod, mai mult sau mai puțin dorit. Vechea interpretare apreciază ca eroice tentativele de armonizare a percepțiilor dizarmonice la întâlnirea cu necunoscutul, a atacurilor la ordine și consistență. Or, orice act de înțelegere care se confruntă cu disponibilitatea tot mai precară a operei moderne de a livra un sens, tinde, în opinia lui Wolfgang Iser, către reducerea complexității și consistență forțată. Acest stadiu nemulțumitor al înțelegerii, cu valoare euristică și de parcurs nu poate fi stilizat într-unul final, cu valoare normativă pentru interpretarea textului modern, fără ca acesta să fie ratat în întregime. Un exemplu elocvent pentru ceea ce înseamnă confruntarea dintre o estetică clasică, a armoniei și sensului, și un text modern îl reprezintă încercările de a comenta și de a edita

torso-ul romanesc *Omul fără însuşiri* al lui Robert Musil în anii de după al doilea război mondial, când fie că romanul a fost tratat drept unul ratat, neterminat, iremediabil descompus, fie s-a încercat «cosmetizarea» lui, adică aranjarea părţilor de către editor într-un ansamblu ce putea promite un sens narativ şi ideal, totodată. Wolfgang Iser propune înlocuirea acestor iluzii reconstructive cu pretenţii finale cu un protocol al deziluzionării, al pierderii şi relansării ipotezelor de sens în lectură. Internalizarea toleranţei la ambiguitatea textului modern presupune mutarea interesului de la descifrarea şi consolidarea normativă a unui sens care să nu se mai dezagrege la *potenţialul de sens* al textului şi la fenomenul actualizării lui în propria lectură şi în cititul altora.

Estetica receptării şi a efectului, în scrierile lui Hans Robert Jauss sau Wolfgang Iser, nu este una dintre noile «şcoli» care să înmulţească numărul celor existente, ci o încercare de acomodare a unor metode cunoscute şi de joncţiune a paradigmelor în raza lor lărgită de valabilitate istorică şi importanţă remanentă. S-a vorbit despre estetica receptării şi a efectului ca despre un neoformalism trecut prin hermeneutică, catalogare ce nu e lipsită de probleme metodologice, măcar că formaliştii ruşi aveau o înţelegere asupra legităţilor ştiinţei literare care o apropia pe aceasta de ştiinţele naturii, în vreme ce Hans Georg Gadamer dezvoltă hermeneutica într-un sens opus ştiinţelor naturii şi înţelegerii de sine a acestora din urmă. Felul în care propuneri teoretice ale formalismului rus se lasă modificate dintr-o perspectivă hermeneutică este vizibil chiar în chestiunea regândirii conceptului de evoluţie literară (precum şi a aceluia implicit al evoluţiei formelor receptării literaturii). Pentru formaliştii ruşi, evoluţia literară poate fi descrisă ca dizolvare continuă a principiilor deja automatizate ale construcţiei poetice, acţionată de principii de construcţie noi, opuse celor deja stabilizate. Evoluţia formelor literare e înţeleasă ca evoluţie imanentă, deşi intermediată de receptare; ea nu se datorează

unor impulsuri exterioare literaturii, ci doar dialecticii proceselor de automatizare şi înnoire. La Hans Robert Jauss, aceluiaşi model i se adaugă un concept împrumutat de la Hans Georg Gadamer – acela de orizont de aşteptare: o operă nouă subminează orizontul de aşteptare al receptorului marcat de o pre-înţelegere generică, formală şi tematică a operei. Ca şi în cazul formalismului, motorul evoluţiei pare a fi la Hans Robert Jauss negarea gustului artistic dominant, a aşteptărilor create în cititor de speciile cunoscute, de exemplarele acceptate, de tradiţia literară. Diferenţa constă în faptul că orizontul de aşteptare al receptorului nu este pur şi simplu măturat de apariţia unei noi opere şi că procesul de înnoire şi lărgire a acestui orizont presupune o relaţie dialogică mult mai complexă cu orizontul reperat al operei. Fuziunea orizonturilor nu exclude o prefacere a publicului şi a aşteptărilor sale, dar nici memoria, ba chiar nostalgia vechiului, simbioza contrariilor, a automatismelor şi avangardismelor sau chiar respingerea noului şi retragerea pe poziţii încă mai îndepărtate decât cele iniţiale. Schimbarea de orizont are loc şi altfel decât prin predare în faţa noului. Regândirea posibilităţii prin care opera de artă literară dă naştere unei schimbări de orizont, unei modificări şi reaşezări a aşteptărilor, e motivată de problema artei clasice, ca şi de cea a operelor «culinaristice», destinate consumului larg. Atât arta devenită clasică, ca şi arta de consum nu răstoarnă aşteptările publicului, ci mizează mai degrabă pe confirmarea acestora, motiv pentru care publicul nu le retrage favoarea, dimpotrivă. Explicaţiile pentru perenitatea operelor clasice, ca şi pentru succesul literaturii de consum nu sunt furnizate de o estetică formală şi modernistă, a mijloacelor tehnice în continuă schimbare. Deşi la Hans Robert Jauss orizontul de aşteptare este mai degrabă unul al aşteptărilor intraliterare, el se doreşte a fi lărgit în sensul unui orizont al aşteptărilor vieţii practice, al intereselor foarte diverse ale publicului faţă de operă. Dintr-o dată tematica operelor deja cunoscute, precum şi interesul

social al publicului pentru anumite teme câştigă în interes. Potenţialul de sens al operei nu va mai fi limitat şi neutralizat într-o estetică a receptării şi a efectului doar la posibilităţile de impresionare ale mijloacelor artistice.

Un al doilea model din sfera psihologiei percepţiei vine să completeze şi să corecteze la Hans Robert Jauss teoria formalistă a evoluţiei literare: acela al întrebării şi răspunsului. Într-un şir literar, opera nouă nu este «nouă» absolut, ci răspunde problemelor formale şi morale deschise sau închise, rezolvate într-o anumită manieră sau nerezolvate şi ocultate de opera şi operele precedente. Modelele fuziunii orizonturilor şi întrebare-răspuns servesc nu numai înţelegerii receptării literare în şirul istoric al operelor (operă-receptor-operă ş.m.d.), ci şi elucidării felului în care cititorul actualizează şi concretizează potenţialul de sens al operei. Pentru că sensul operei literare nu este dat dintr-o dată cu aceasta, el va fi constituit abia pe parcursul lecturii operei şi în istoria lecturilor documentabile ale ei, adică în istoria receptării. Chiar pe parcursul lecturii au loc mai multe schimbări de orizont şi pot fi identificate mai multe puncte nodale în care este evidentă structura de întrebare-răspuns a textului.

Wolfgang Iser nu reia în mod explicit conceptele şi modelele propuse de Hans Robert Jauss. Unul dintre motive este şi acela că, aşa cum observă într-un loc chiar Jauss, termenul de „orizont de aşteptare" infiltrează zone nebănuite, cum ar fi, de pildă, comentariul strategiilor meciurilor de fotbal. Pe de altă parte, intenţia declarată a lui Wolfgang Iser este de a depăşi un model al împărtăşirii şi al contaminării între ceea ce îi este familiar cititorului şi ne-familiaritatea operei, care ar putea deveni unul emfatic. Problematică este şi chestiunea existenţei unei «zone» de intersecţie între orizonturi, a comunităţii lor, fie şi punctuale. La Wolfgang Iser, în «teritoriul» operei se mişcă un punct de vedere oscilatoriu al cititorului (este termenul romantic al lui Friedrich Schiller, reluat de Iser ca „punct de vedere itinerant"), care constituie mai întâi

orizonturile operei, concomitent situărilor sale în aceste orizonturi de sens, suspendându-se şi integrându-se reciproc. Iser creează un model *comunicativ* şi *productiv* al întâlnirii dintre cititor şi textul literar: cum este totuşi posibil ca fuziunea orizonturilor să se întâmple, cum devine orizontul cititorului temă în orizontul operei şi invers, cum sunt produse orizonturile de aşteptare deschise reciproc? Wolfgang Iser aduce implicit precizări în ceea ce priveşte structura şi funcţiunile orizontului de aşteptare al cititorului: aici normele sociale şi tradiţiile literare care orientează interesul cititorului în procesul de constituire a sensului operei prin lectură sunt puse în acelaşi plan, fără ca motivaţia artistică şi tehnică să mai capete aprioric întâietate. Acest orizont de aşteptare este deja anticipat în operă, în „rolul" cititorului şi trebuie deschis dinspre text, pentru că, altminteri, se va ivi obiecţia conform căreia orizontul de aşteptare al cititorului este unul reconstruit de istoric.

Ceea ce uneşte opera şi cititorul este înainte de toate situarea neindiferentă în realitatea socială şi istorică. În teoria lecturii a lui Wolfgang Iser, relaţia dintre operă şi realitate nu este însă una mimetică. Această teorie anti-mimetică a artei nici nu ipostaziază arta în contrariul realităţii: literatura, tocmai prin faptul că nu reproduce realitatea, «comunică» ceva despre realitate. Dacă ar copia realitatea, n-ar exista nici o acţiune comunicativă prin artă: în fond, realitatea nu spune despre sine şi de la sine aproape nimic, cu atât mai puţin ar reuşi acest lucru copia ei. Literatura nu are viaţa contingenţei. Dar ea nici nu se suprapune peste sistemele de explicaţie curente morale, filosofice, etc. privind realitatea: ea nu e o ştiinţă a vieţii. Din tot ceea ce în sistemele de explicaţie ale realităţii funcţionează ca valoare regulativă, ca normă de la sine înţeleasă, nechestionată şi nechestionabilă, habitudini, aşteptări sociale, tradiţii culturale, opera citează decontextualizându-şi citatul, rupându-l vecinătăţilor în care funcţiona, livrându-l altora care îi dezgolesc funcţia iniţială şi îl scutură

de pretenţii. Este vorba despre normele extratextuale, printre care şi aluziile literare, organizate de către text ca referinţă a lui (ceea ce Wolfgang Iser numeşte „repertoriu al textului"), dar altfel decât funcţionau ele nemijlocit. Interesul cititorului pentru opera literară este unul pentru *convenţii*, dar nu numai pentru convenţiile literare, ci şi pentru cele sociale. Convenţiile guvernează realitatea socială, precum şi opera ca parte a acestei realităţi: dar în vreme ce în realitate convenţiile sunt organizate *vertical*, valabilitatea lor fiind dată de tradiţie, de soliditatea în timp după care ceea ce a fost valabil în trecut va fi valabil şi mâine, opera literară începe să le organizeze *orizontal*, împletindu-le neaşteptat, scoţându-le din înrădăcinările istorice tradiţionale şi punându-le sub semnul întrebării valabilitatea.

În teoria lecturii a lui Wolfgang Iser reorganizarea orizontală, în operă, a convenţiilor verticale constituie punctul cheie. Convenţiile, normele, aşteptările devenite astfel *teme* ale operei literare suscită în sine interesul cititorului. Depragmatizarea lor prin sustragere din contextele de valabilitate iniţiale face să transpară cu atât mai limpede dimensiunea lor pragmatică. Aici se găseşte impulsul fundamental al comunicării cu opera, prin care cititorul însuşi are de spus ceva (în versiunea engleză teoria efectului estetic primeşte numele de „teorie a răspunsului"). Urmărind strategiile iniţiate de text, cititorul caută acele puncte de orientare ce-i permit înţelegerea motivelor pentru care a avut loc o anume selecţie a normelor în operă şi o anume deplasare şi reaşezare a lor. Pe de altă parte, cititorul are de imaginat chiar referinţa efectivelor de convenţii reaşezate în text, aşa cum aceasta nu se lasă reflectată în viaţa de zi cu zi. În cadrul şcolii esteticii receptării s-a vorbit despre o „iluzie referenţială", despre necesitatea actualizării şi imaginării referinţei: care este cutuma deplasată aici? În cele din urmă, cititorul suportă oscilaţia dintre referinţa reconstruită a efectivelor de convenţii şi declasarea lor în text, precum şi dintre propria sa tematizare

a convenţiilor, anterioară sau imaginar-anterioară, şi cea pe care poate să o identifice în text, iar acest lucru se întâmplă în decursul lecturii în cadrul numeroaselor înţelegeri situative cu textul.

Poate cea mai importantă consecinţă a teoriei reaşezării orizontale a convenţiilor în opera literară, pe lângă faptul că redeschide discuţia asupra conţinutului operei, asupra temelor şi potenţialului de acţiune socială a lecturii, este aceea că ea angajează înseşi condiţiile de comunicare în care se întâmplă actul lecturii. Orice comunicare se desfăşoară în prezenţa anumitor convenţii, proceduri, reguli de claritate, gramaticalitate, sinceritate etc. În cazul comunicării literare, convenţii, proceduri, reguli nu mai sunt date dinainte şi nu mai constituie garanţii pentru reuşita acţiunii verbale, dacă se acceptă că în comunicarea uzuală astfel de garanţii prezintă o anumită încredere. Însuşirea textului literar de a genera efecte este similară cu aceea a actelor performative de limbaj, aşa cum le descrie J. L. Austin: şi anume cu a actelor ilocuţionare (rugăminţi, ordine, sugestii, ironii etc.), care, în ciuda unei anume forţe convenţionale, nu îşi pot asigura întotdeauna consecinţele. Mai mult decât actul ilocuţionar în vorbirea uzuală, textul literar îşi trage forţa ilocuţionară din *încălcarea* aşteptărilor habituale privind convenţiile comunicării, precum şi a celor dispuse la un moment dat de textul însuşi: nu numai semnificaţia celor spuse în text trebuie reconstituită, dar şi modul în care se intenţionează această semnificaţie, chiar posibilitatea de existenţă a strategiilor sale particulare, care nu se suprapun peste strategiile altui text, deşi pot fi deschise prin prisma experienţei anterioare cu operele literare. Convenţiile comunicării cu textul literar nu sunt în afara lui, ci sunt convenţii generale ale comunicării reorganizate orizontal în text, devalabilizate şi transformate ele însele în teme ale discursului. În acest punct, Wolfgang Iser se întâlneşte cu Umberto Eco în privinţa faptului că opera literară îşi „înscenează" codul şi îl transformă în ultim subiect. Textul literar

îşi conţine, prin urmare, pentru că îşi discută, *propria condiţie de posibilitate*. Într-o primă instanţă ar putea părea că estetica efectului porneşte de la o ipoteză anti-mimetică asupra literaturii pentru a întări o teză a autonomiei discursului. Acest fapt ar pune însă în dificultate interesul metodologic pentru problemele receptării. La Wolfgang Iser, dimpotrivă, abia astfel se obţin precizări substanţiale privind funcţia cititorului în economia operei, şi invers. Autoreflexivitatea şi productivitatea operei corespund autoreflexivităţii şi productivităţii cititorului. Deşi nu reflectă o realitate empirică identificabilă şi nici nu trimite la obiecte date (pentru că însuşi obiectul de referinţă ia naştere în receptor) şi nici nu contează pe un context situaţional dat, opera literară nu îşi este prin aceasta autosuficientă. Opera literară este o reprezentare a limbajului, în sens bahtinian, discursul literar vorbeşte şi oferă, totodată, *o imagine a limbii*. Dincolo de performanţa imaginii imaginate a lumii şi a obţinerii unui sens al ei, se prefigurează importanţa dialogului deschis în operă asupra condiţiilor de reprezentare şi percepţie oferite prin limbaj: cum ni se propune să imaginăm o lume în spaţiul habitudinilor imaginative proprii, cum percepem aceste propuneri care nu există în şirul semnelor operei, pentru a le realiza şi pentru a produce semnificaţia lucrurilor imaginate. Opera literară anticipă şi revendică activităţi perceptive şi imaginative ale receptorului, îl anticipă şi îl revendică în calitate de producător al lumii şi limbajului operei şi al condiţiilor lor de existenţă dincolo şi dincoace de ficţiune: cititorul *realizează* opera, ceea ce înseamnă că o constituie, fără a rămâne indiferent la această constituire, care la rândul ei nu este indiferentă faţă de alte moduri de figurare fictivă sau imaginară ale lumii. Realizările operei permit ca textul să devină o *realitate*. Pragmatica şi poetica operei trebuie gândite împreună.

Teoria lecturii propusă de Wolfgang Iser oferă un răspuns întrebărilor privitoare la *cum* şi *de ce* citim, dar nu şi aceleia despre *cine* citeşte. Reproşul adresat unei teorii imanente a

lecturii precum aceasta este că nu urmăreşte, până la urmă, felul în care cititorul real constituie rolul de cititor abia descris, deşi e de presupus că fiecare va proceda în orizontul condiţiilor de posibilitate pe care i le deschide opera. În ce măsură aceste condiţii de posibilitate vor fi actualizate de fiecare cititor în parte? Ce restricţii ori legităţi se datorează faptului că cititorii reali aparţin unor grupuri socioculturale şi de interese diferite şi că nu împart aceleaşi dorinţe şi afecte, ceea ce le poate interzice accesul către cititul altora, deci, până la urmă, către potenţialul operei? Ar trebui spus că, în spiritul teoriei efectului estetic a lui Wolfgang Iser, întrebarea privind pe cel care citeşte nu poate fi una exterioară actului de a citi: fiecare cititor se află pe sine altfel, în fiecare clipă a lecturii, şi află *cine* citeşte abia o dată cu opera, în experienţa lecturii şi nu înainte sau după ce aceasta şi-a epuizat efectul. Lectura e ea însăşi un exerciţiu de identitate, un parcurs dinamic, dialogic şi autoreflexiv de expectaţii şi înţelegeri retrospective. Actele de constituire a sensului operei sunt acte de constituire ale „ochiului călător"[18], cum i s-a mai spus punctului de vedere itinerant (în originalul german „der wandernde Blickpunkt") care marchează înţelegerile situative ale cititorului în operă. Posibilitatea devenirii sinelui, cu atât mai mult a devenirii în lectură nu trebuie închisă: identitatea cititorului se sustrage definirii poziţiei ideologice a acestuia. Alegerea de sine conservă aici o multiplicitate estetică. Sinele, ca să parafrazăm cele spuse de Wolfgang Iser privind sensul operei literare, este de natură amfibolică: are ba caracter estetic, ba caracter discursiv. Plăcerea, precum şi folosul lecturii constau în experienţa survenirii identităţii, în dialectica implicării şi observării, despre care se poate şi nu se poate vorbi în acelaşi timp[19]. Lectura e şi o formă de îndrăgostire de

[18] Andreea Deciu, *Nostalgiile identităţii*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 23.

[19] Asupra experienţei estetice în calitate de combinaţie paradoxală, cvasi-imposibilă, oferindu-se şi retrăgându-se observaţiei şi descrierii la Wolfgang

sine, care face ca unele din intuițiile cele mai avântate şi nobile ale unei teorii ale ei să nu fie deloc imposibile. Deşi dornică de a se comemora, de a vorbi despre sine, lectura ca *agathé* va fi în acelaşi timp incapabilă de a fixa chipul cititorului. Ceea ce aminteşte de o schiță a lui Leonardo da Vinci dedicată unui chip iubit: contururile feței sunt limpezi, trăsăturile ei indicibile: un câmp mat, dat spre imaginare.

Romanița Constantinescu

Notă. Prezenta versiune în limba română a lucrării lui Wolfgang Iser, *Actul lecturii*, a fost încercată în discuțiile cu studenții programului de master pentru studii culturale germane al Facultății de Filosofie, Universitatea din Bucureşti (2001 – 2002), precum şi cu studenții programului de master în Teoria Literaturii al Facultății de Litere, Universitatea din Bucureşti (2002 – 2003), în cadrul unor seminare speciale dedicate receptării esteticii receptării, cărora le datorează mult. Mulțumiri se cuvin în mod deosebit Irinei Cristescu pentru confruntarea integrală a traducerii în limba română cu ediția engleză, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press; London & Henley: Routledge and Kegan Paul, 1978, Ruxandrei Dascălu pentru confruntarea cu ediția în limba franceză a lui Evelyne Sznycer, *L'Acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*, Philosophie et Langage, Liège et Bruxelles: Mardaga, 1985, şi lui Dan Flonta pentru atenta revizie finală a textului.

Iser, cf. Marcel Corniş-Pop, *Tentație hermeneutică şi rescriere critică. Interpretarea narativă în zodia poststructuralismului*, traducere de Corina Tiron, Fundația Culturală Română, Bucureşti, 2000.

Cuvânt înainte la a doua ediție[1]

Ceea ce se cheamă astăzi estetica receptării nu are cu siguranță acea omogenitate pe care pare să o sugereze o asemenea clasare. În principiu, în spatele acestui concept se ascund două orientări diferite, care, în pofida reciprocității relațiilor lor, se detașează una de cealaltă. Receptarea, în sensul strict al cuvântului, are în vedere fenomenele prelucrării textului, așa cum a fost aceasta documentată și, în consecință, se bizuie în mare măsură pe mărturii, care atestă atitudini și reacții ca factori determinanți pentru receptarea textului. În același timp însă, textul însuși este o „indicație de receptare" și prin aceasta un potențial de efect (*Wirkungspotential*) ale cărui structuri pun în mișcare și până la un punct controlează procesele de prelucrare.

Efect (*Wirkung*) și recepție (*Rezeption*) formează prin urmare premisele centrale în estetica receptării (*Rezeptionsästhetik*), care, având în vedere direcțiile sale diferite, lucrează fie cu metode istorico-sociologice (recepție), fie cu metode de teoria textului (efect). Estetica receptării ajunge la întreaga ei dimensiune atunci când cele două țeluri diferit orientate ale sale sunt raportate unul la celălalt.

Impulsuri către o asemenea dezvoltare a intereselor de cercetare ale științei literaturii provin din situația istorică a universităților germane în anii '60. Ele erau anunțate atât din perspectiva istoriei științei, cât și dintr-una politică. Din punctul de vedere al istoriei științei anii '60 marchează

[1] A doua ediție revăzută și îmbunătățită a cărții a apărut în anul 1984 la Editura Wilhelm Fink din München. Prima ediție a apărut în 1976 la aceeași editură. Traducerea de față urmează ediția a doua a cărții (n. tr.).

sfârşitul unei hermeneutici naive în aprecierea literaturii. Începea să se impună întrebarea despre particularitatea procesului de transmitere a tradiţiei, şi anume, nu în ultimul rând, pentru că interpretarea literară era din ce în ce mai puţin capabilă să suporte conflictul feluritelor interpretări ale textelor, nemaivorbind despre incapacitatea de a şi reflecta asupra acestui conflict. Faptul că literatura poate fi chestionată în diferite feluri şi că interpretările rezultate de aici lasă aceeaşi operă să apară de fiecare dată altfel se impunea cu sporită evidenţă conştiinţei, lucru valabil chiar şi acolo unde propria interogaţie asupra literaturii era considerată drept unica posibilă. Şi pentru că interpretarea concurentă a existat întotdeauna, aşa zisele ratări nu puteau fi dezvăluite decât prin recursul la „adevărata" manieră de a privi, fapt din pricina căruia s-a şi ajuns la o fundamentare specifică a încercărilor de a interpreta. Dar şi acolo unde aşa ceva nu se întâmpla, erau în joc premise necercetate după care era interpretată literatura. Dacă acestea nu băteau la ochi, atunci aceasta se întâmpla în mare parte deoarece erau identificate cu obiectul în sine. Ceea ce era valabil mai ales pentru acea manieră de a privi care îşi punea întrebări despre intenţia autorului, despre semnificaţia, respectiv despre mesajul operei, dar şi despre valoarea estetică, înţeleasă drept acordul armonios între figurile, tropii şi straturile operei. Dacă s-a ajuns în cele din urmă la o dezvrăjire a acestei inocenţe hermeneutice, aceasta se datorează necesităţii imperioase de *a trebui* să interpretezi literatura modernă, care fie se închidea în faţa unei intervenţii bazate pe asemenea unităţi de măsură, fie apărea cu totul confuză, în condiţiile în care se supunea acestora. Astfel s-a conturat o situaţie în care întrebările aparent de la sine înţelese la adresa literaturii s-au arătat ca fiind condiţionate istoric.

Ceea ce caracterizează însă particularitatea procesului de transmitere este că vechiul mod de a pune întrebări, devenit de aici înainte istoric, nu dispare pur şi simplu din vedere

pentru a fi uitat; mai degrabă acesta reprezintă astăzi un drum al interpretării care în trecut a fost unul judicios, dar care a devenit acum greu practicabil. De aceea greutățile izvorâte din această particularitate creează condițiile pentru noi întrebări; cele vechi sunt prin urmare parte a procesului de transmitere, prin care a fost posibil ca, deosebindu-se în mod vădit de acestea, să se formeze cele noi. Astfel interesul clasic pentru intenția textului a împins de la spate pe acela pentru receptarea sa. Orientarea semantică prevalentă, axată pe semnificație, s-a transformat brusc în investigație a obiectualității estetice a textului. În fine, întrebarea despre valoare a propulsat în actualitate pe aceea despre felul în care opera de artă solicită puterile omului.

Şi dacă răspunsurile trecute pun în evidență întrebări nepuse, prin aceasta iese iarăşi la iveală o problemă hermeneutică. Pentru aceste întrebări este totuşi hotărâtor faptul că ele nu ar fi putut fi deschise în absența vechilor răspunsuri. Prin urmare, acestea din urmă nu au fost scăpate peste bord, ci supraviețuiesc ca raport condițional negativ al unui nou interes. Acesta poate fi şi un motiv pentru care – în teoria esteticii receptării – intenția, semnificația şi valoarea întrupează „procedeele minus“[2] (Lotman), pentru că un interes nou se lămureşte nu în ultimul rând împotriva aşteptărilor acelor norme ale interpretării care au apus. În acest sens, estetica receptării este ea însăşi parte a unui proces de transmitere, mai mult decât atât, este o articulație anume a acestuia, devenind în felul ei propriu un orizont hermeneutic față de care se vor profila altele.

Cauzele pentru această schimbare în procesul de transmitere se trag pe de o parte din experiența modernității, iar pe de alta din revolta studențească. Modernitatea se manifestă în

[2] I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, în româneşte de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 68 şi urm. (n. tr.).

mare măsură ca o dezminţire a ceea ce era esenţial pentru arta clasică: armonia, împăcarea, suspendarea contrariilor, contemplarea perfecţiunii. Dimpotrivă, în literatura modernă, un habitus al negativităţii acţionează ca permanentă agresiune asupra convenţiilor care ne guvernează orientarea, de la comportamentul social şi până la percepţia cotidiană. Ca urmare, întotdeauna ni se întâmplă prin această artă ceva şi se pune întrebarea ce este această întâmplare. De aceea trebuie modificată întrebarea, care se adresează de data aceasta în primul rând efectului textelor, iar nu semnificaţiei lor.

Cu cât o asemenea experienţă a fost conştientizată mai bine, cu atât mai sterile au apărut „arborescentele şcoli ale interpretării" (Kayser), în care secătuite tradiţii ştiinţifice s-au perpetuat până târziu după sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial. Exegeza capodoperelor, împărtăşită adesea pe un ton hieratic de la catedrele amfiteatrelor germane, era conştient sau inconştient destinată să producă în rândurile audienţei o stare de contemplaţie, care era cerută în faţa unei opere de artă clasice. Pe cât mai puţin era posibilă găsirea acelui *un* sens al operei de artă, şi pe cât lua amploare din această pricină cearta interpretărilor, pe atât mai limpede ieşeau la iveală premisele diferitelor interpretări. În timpul revoltei studenţeşti toate acestea au devenit relevante pentru demascarea critică a ideologiei. Prin aceasta chiar literatura a cunoscut o problematizare, şi anume nu în ultimul rând pentru că o interpretare care se înţelegea pe sine drept interpretare normativă produsese iluzia că ea însăşi ar fi chestiunea în discuţie. Astfel situaţia politică a furnizat impulsul de a găsi un acces la literatură adecvat prezentului. Aceasta a condus la o schimbare de orientare în aprecierea literaturii, care avea în vedere mai puţin mesajul şi semnificaţia şi mai mult efectul şi receptarea ei.

Când ni se întâmplă ceva prin literatură, atunci interesul cercetării trebuie să se orienteze către trei probleme de bază: 1. Cum sunt receptate textele? 2. Cum arată acele

structuri care orientează prelucrarea textelor de către recipient? 3. Care este funcțiunea textelor literare în contextul lor?

Estetica receptării a pus întotdeauna aceste probleme laolaltă şi le-a înțeles în corelație. În acea vreme aşa ceva era mai cu seamă necesar, pentru că „societatea" avansa către un nou concept de substanță, datorită căruia fenomenele de artă au fost nivelate într-un sociologism simplist. Anume pentru că estetica receptării era preocupată să cerceteze în calitate de teorie a efectelor (*Wirkungstheorie*) prelucrarea textului, iar în calitate de istorie a funcțiunilor literaturii (*Funktionsgeschichte*) să facă din interacțiunea dintre text şi lumea extratextuală un obiect de cercetare prioritar, a fost nevoie ca ea să se apere împotriva sociologismului simplist, care, în tendința vremii, înțelegea textul literar ca pe o alegoreză a societății.

Atunci când textele declanşează ceva[3], ele sunt sursa unei surveniri, care trebuie prelucrată. Prin urmare derularea unor asemenea procese de prelucrare ajunge să devină de interes central pentru estetica efectelor. Acest interes este orientat în principal de alte două întrebări: 1. În ce măsură textul poate fi investigat ca survenire? 2. În ce măsură procesele de prelucrare declanşate de text sunt prestructurate de către acesta? Întrebări de acest tip aparțin în primul rând esteticii efectelor, pentru că prin intermediul unor astfel de întrebări interacțiunea dintre text şi context, precum şi interacțiunea dintre text şi cititor devin obiectul atenției, în vreme ce estetica receptării în sens restrâns se ocupă cu condiționările istorice ale receptării documentate a textelor.

Textul literar izvorăşte din adresarea către lume (*Weltzuwendung*) a unui autor şi câştigă caracter de survenire, în măsura în care aduce o perspectivă asupra lumii deja existente care nu este dinainte prezentă în această lume. Chiar şi

[3] În textul original „Wenn literarische Texte etwas bewirken", „atunci când textele literare pricinuiesc", „sunt cauza", „produc un efect". Verbul „bewirken" trimite aici la conceptul central al lucrării lui W. Iser, „Wirkung", „efect" (n. tr.).

atunci când un text literar nu ar face decât să dubleze lumea deja existentă, realitatea repetată ar fi întrecută de prezența unei intenții. De regulă însă, orientarea autorului către lume, care devine vizibilă în text, străpunge imaginile dominante în lumea vieții despre această lume, ca și sistemele de sens, sistemele sociale, interpretările și structurile. Fiecare text literar se comportă selectiv față de lumea dată, în mijlocul căreia apare și care constituie realitatea sa de referință. Dacă din această realitate de referință anumite elemente vor fi luate pentru a fi încapsulate în text, atunci prin chiar aceasta ele ar suferi o modificare a semnificației lor. În acest sens *selecția* prin care textul se construiește are caracter de survenire (*Ereignischarakter*), pentru că textul, prin intruziunile sale într-o anume organizare a lucrurilor, le-a retras referința. Caracter de survenire are orice străpungere a referinței, pentru că astfel elementele realității de referință sunt demobilizate din atribuirile lor.

Caracterul de survenire al textului se intensifică prin aceea că, la rândul lor, elementele selectate din ceea ce este contextul unui text sunt combinate în text unele cu altele. Ele ajung astfel în constelații de atribuiri care încă o dată vor depăși determinarea lor fermă semantică și contextuală. Lucru care se arată începând cu cele mai simple exemple, ca de pildă în versurile lui T. S. Eliot din *Prufrock*:

„Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?"[4]

Prin așezarea în rimă „înghețată" și „criză" sunt puse în relație; dar tocmai această *combinație* devine aici condiția pentru dezmărginirea lor semantică. Prin aceasta se creează o polisemie structurată, care poate să se dezvolte fie în direcția trivializării „crizei", fie în direcția unei sporiri de semnificație pentru „înghețată". În oricare din cazuri ia naștere un spectru

[4] „Oare după tort și ceai și înghețată s-ar cere/ Pentru clipa deznodământului să am putere?". T. S. Eliot, *Poeme*, în românește de Aurel Covaci, prefață de Nichita Stănescu, Editura Albatros, București, 1970, p. 21 (n. tr.).

al oscilațiilor semantice, pentru că cele două lexeme-cheie nu mai pot fi despărțite unul de celălalt și nu mai pot fi reduse la semnificația univocă originară. Prin aceasta, caracterul de survenire al textului, manifest în fenomenele de *selecție* și *combinare*, se împărtășește și receptorului. Caracter de survenire are textul pentru că în mecanismele selecției trimiterea la o realitate de referință a fost străpunsă și pentru că în mecanismele de combinare semantica de tip dicționar a fost potențată peste marginile ei.

Această stare de fapt corespunde unei așteptări centrale a receptorului: aceea privind constanța de sens a unei limbi; pentru că așteptăm înțeles acolo unde este vorbită și întrebuințată o limbă. Acest lucru este valabil chiar și pentru acele „propoziții fără înțeles", pe care le-a născocit lingvistica în scopul demonstrării regulilor ei. Exemplară în acest sens este celebra propoziție a lui Chomsky: „Colorless green ideas sleep furiously"[5]. Dacă prin aceasta urmează să fie demonstrat că o îmbinare sintactic corectă rămâne semantic fără nici un înțeles, nu rămâne decât să contraopinăm împotriva acestei presupuse lipse de sens că, dacă avem în vedere așteptarea privind constanța de sens în orice întrebuințare a limbii, atunci propoziția de mai sus va continua să suporte aranjări contextuale, până când va deveni inteligibilă. Acest lucru este chiar simplu în cazul de față, spre deosebire de alte situații. Nici măcar nu este nevoie să împingi această propoziție în contextul unei poezii, pentru a câștiga sens, căci ar putea trece deja drept o descriere adecvată a unor situații din vis, mai ales pentru acele tranziții din vis între visele alb-negru și cele colorate. Dacă am lua așa lucrurile, atunci chiar adverbul *furiously* ar caracteriza o asemenea răsturnare și ar deveni în cea mai înaltă măsură univoc din punct de vedere semantic.

[5] „Verzi idei necolorate dorm furioase." – Noam Chomsky preia în *Syntactic Structures* (The Hague, Mouton, 1957) ultimul vers al poeziei *The Night Mirror* a lui John Hollander (n. tr.).

Aşteptarea fundamentală privind constanţa de sens constituie premisa pentru prelucrarea survenirii textului literar. Sensul devine sens prin pregnanţa sa, prin care procesele de constituire a sensului care se derulează în receptarea textului nu pot fi însă în orice caz decât realizări selective ale textului. Multivalenţa textului, condiţionată de caracterul său de survenire, cunoaşte în procesele de prelucrare o limpezire selectivă. Fundamentul acestei limpeziri este crearea de consistenţă ce are loc în lectură; căci abia prin consistenţa segmentelor sale textul se supune înţelegerii. Asta înseamnă însă că polisemia survenirii nu poate fi realizată total, pricină pentru care procesele de constituire de sens se derulează în lectură numai prin pierderea altor posibilităţi de actualizare. Aceste posibilităţi de actualizare sunt condiţionate în fiecare caz concret de dispoziţiile individuale ale cititorului şi de codul socio-cultural pe care el îl împărtăşeşte. Factori de acest gen vor ghida în fiecare caz selecţia a ceea ce constituie pentru fiecare cititor luat în parte baza consistenţei şi prin aceasta premisa pentru pregnanţa sensului unui text.

Dacă se are în vedere acest aspect, atunci textul se arată a fi un proces, întrucât el nu poate fi identificat în chip exclusiv cu nici unul dintre stadiile descrise. El nu poate fi redus nici la adresarea către lume a autorului, nici la actele de selecţie şi combinare şi nici la procesele de constituire a sensului care au loc în procesele prelucrării, precum nici măcar la experienţa estetică decurgând din caracterul de survenire a textului, luate izolat; mai degrabă textul este întreaga desfăşurare, de la adresarea către lume a autorului până la experimentarea acestei deschideri de către cititor. În acest proces stadiile pot fi diferenţiate unele de celelalte, pentru că în fiecare dintre ele se produce o schimbare a ceea ce le precedase.

Dacă estetica efectelor înţelege textul ca pe un proces, practica interpretării derivată din aceasta va fi dedicată în primul rând survenirii constituirii sensurilor. O astfel de analiză

nu renunță la interpretare – așa cum se afirmă în polemica ocazională împotriva modului de abordare ținând de teoria receptării estetice –, ci aduce în mijlocul atenției chestiuni care ar putea face plauzibil interesul pentru literatură în zilele noastre, în care ea nu mai are o valoare socială de la sine înțeleasă. Astfel interpretarea literară orientată de estetica efectelor are în vedere *funcția* pe care o au texte în contexte, *comunicarea* prin care textele transmit experiențe, care, deși nefamiliare, sunt totuși inteligibile, și *prelucrarea de text*, prin care iese la iveală „indicația de receptare", precum și capacitatea și competențele cititorului reclamate de aceasta.

Pentru a face ca această intenție să câștige în claritate, o nouă ediție ar fi fost un bun prilej pentru a aduce mai multă precizie argumentelor în unele locuri și, nu în ultimul rând, pentru a ține seama de reproșurile aduse. În timpul care s-a scurs de la apariția primei ediții există totuși o discuție suficient documentată a cărții de față, care ar putea fi înțeleasă – deși în anumite limite – drept o completare necesară a primei ediții (*diacritics* June 1980 și Fall 1981; *Comparative Literary Studies* 19, 1982). Prin această discuție unele lucruri au fost clarificate, altele au fost împinse către premisele care au avut un rol de jucat în ce privește această carte, respectiv primirea care i s-a făcut, așa încât, din considerente economice care aparțin editurii, am renunțat să prelucrez în text acele impulsuri venite din partea criticii. De aceea, pentru a păstra proporția dintre ediția nouă și acea variantă de text care a stat la baza feluritelor traduceri, numai puține pasaje au fost modificate. Pentru faptul de a-mi fi ieșit astfel cu bunăvoință în întâmpinare îi mulțumesc editorului, domnul Ferdinand Schöningh.

Cuvânt înainte la prima ediție

Având în vedere că un text literar acționează, dezvoltă un efect (*Wirkung*)[1] abia atunci când este citit, o descriere a acestei acțiuni a textului se suprapune pe zone întinse cu analiza procesului lecturii. De aceea, în centrul următoarelor considerații stă lectura, pentru că în lectură pot fi observate acele procese pe care le declanşează textele literare. În lectură are loc o prelucrare a textului, care se realizează prin anume solicitări ale facultăților umane. Felul în care acționează textul nu poate fi surprins nici numai în text, nici numai în comportamentul cititorului; textul este un potențial de efect (*Wirkungspotential*), care va fi actualizat în procesul lecturii.

---

[1] Termenul german „Wirkung" are înțelesul de „efect", „rezultat", „urmare", „acțiune". Imperfect traductibilă este interrelația, exprimată prin „Wirkung", între cel asupra căruia ceva acționează şi cel ce promovează acea acțiune, şi unul şi celălalt suferind „efectele" acestei acțiuni dublu direcționate. În traducerea engleză (*The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Routledge & Kegan Paul, Londra şi Henley, 1978) se preferă lui „efect" termenul „răspuns", menționându-se totodată că orice alegere e insuficientă. „Efect" e prea slab în comparație cu „Wirkung", iar „răspuns" este confuz, pentru că antrenează conotații din psihologie. Fără să o menționeze expres, traducerea engleză foloseşte şi alți termeni atunci când „răspuns" devine insuficient, precum, de pildă, „comunicare". Am tradus alternativ, după cum unul dintre înțelesuri era predominant, prin „acțiune" şi „efect". De asemenea, am încercat să punem mereu în evidență compuşii şi derivații care se înrudesc cu „Wirkung". În „wirken" face implozie încă un sens vechi, azi cu circulație regională, acela de „a țese o pânză", nu fără importanță pentru interpretarea pe care W. Iser o dă nuvelei lui Henry James, *Desenul din covor*, sau pentru creațiile terminologice ce pornesc de aici. Acest sens al lui „wirken" de „a țese" se mai poate încă observa în *Faust*, versul 508 şi urm.: „So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit/ Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid", în româneşte de Ştefan Augustin Doinaş: „La războiul vremii-n vuiet mă frământ/ Şi dumnezeirii-i țes un viu vestmânt", Goethe, *Faust*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 14 (n. tr.).

Polul text şi polul cititor precum şi interacţiunea care survine între aceştia constituie schiţa care urmează să facă posibilă teoretizarea efectului de lectură al textelor literare (Părţile a II-a, a III-a şi a IV-a). Se va porni de la premisa că textul literar este comunicare. Prin textul literar au loc intervenţii asupra lumii, asupra structurilor sociale dominante, asupra literaturii preexistente. Astfel de intervenţii se manifestă ca reorganizare a acelor sisteme de referinţă pe care repertoriul textului le apelează. Într-o astfel de reorganizare a unor câmpuri de referinţă notabile se revelă intenţia comunicativă a textului, care se reflectă în instrucţiuni specifice pentru receptarea lui. Acea structură a textului care îl face să funcţioneze ca o indicaţie constituie punctul de reper al capitolelor despre text (Partea a II-a). – Ceea ce se urmăreşte prin descrierea procesului lecturii este ca operaţiile elementare care au fost declanşate de text în comportamentul cititorului să devină vizibile. Pentru că prelucrarea instrucţiunilor spune că sensul textului trebuie să fie constituit, motiv pentru care procesele de constituire în conştiinţa imaginativă formează unghiul de vedere principal în capitolele despre lectură (Partea a III-a). – Şi totuşi, prin acestea au fost descrise abia polurile unei relaţii, prin care un cititor este privit împreună cu situaţia la care textul reacţionează. Relaţia însăşi are nevoie de impulsuri pentru a se putea realiza. De aceea în ultimele capitole (Partea a IV-a) vor fi tematizate impulsurile interacţiunii, care constituie premisele necesare pentru procesul de constituire a textului în conştiinţa imaginativă a cititorului.

Efectul estetic (*ästhetische Wirkung*) trebuie să fie prin urmare analizat în termenii triadei dialectice privind textul şi cititorul precum şi interacţiunea care survine între aceştia. Poartă numele de efect estetic, pentru că – deşi originat de text – revendică activităţi imaginative şi perceptive ale cititorului, în măsură să-l dispună să diferenţieze între propriile puncte de vedere. Cu aceasta însă am spus şi că această carte

trebuie înțeleasă ca o teorie a efectului (*Wirkungstheorie*), și nu ca o teorie a receptării (*Rezeptionstheorie*)[2]. Dacă știința literaturii izvorăște din preocuparea pentru texte, atunci de importanță primordială este ceea ce ni se întâmplă prin aceste texte. Textul nu este înțeles aici ca un document pentru ceva, care – indiferent în ce formă – există, ci ca o reformulare a unei realități deja formulate, prin care vine pe lume ceva care nu exista înainte aici. De aceea pentru o teorie a efectului estetic se pune problema cum a putut fi prelucrat un conținut până acum neformulat și chiar cum a putut fi el înțeles. Teoria receptării, pe de altă parte, are de a face întotdeauna cu cititori identificabili, a căror reacție documentează anume experiențe ale literaturii, condiționate istoric. O teorie a efectului estetic este ancorată în text – o teorie a receptării, dimpotrivă, în judecățile istorice ale cititorilor.

Este de la sine înțeles faptul că o teorie posedă caracterul unei construcții. Acest lucru este valabil și pentru procesul, descris aici, al împlinirii efectului estetic în procesul lecturii, prin care în tot cazul este instituit cadrul care permite ca procesele individuale de realizare ale textelor, precum și interpretarea lor – păstrând în atenție premisele care le-au călăuzit – să devină vizibile și să poată fi diagnosticate. O teorie a efectului estetic trebuie să contribuie prin urmare la fundarea discutabilității intersubiective a proceselor individuale de constituire a sensului precum și a interpretării acestora. Prin aceasta cu siguranță va transpare condiționarea lor istorică; dar aceasta din urmă izvorăște la rândul ei din convingerea tot mai răspândită că autosuficiența interpretării de text și-a găsit sfârșitul; interpretarea nu o scoate la capăt fără reflecția asupra ipotezelor și intereselor sale.

---

[2] Ceea ce numește Wolfgang Iser „Wirkungstheorie" este cunoscut în studiile critice care i s-au dedicat, precum și în traducerile unor astfel de studii apărute în limba română nu numai sub denumirea de „teorie a efectului estetic", ci și ca „teorie a receptării estetice" spre deosebire de „teoria receptării" ca atare (n. tr.).

În calitatea sa de construcție teoria dezvoltată aici nu a fost testată empiric. Ceea ce ne preocupă este mai puțin să o supunem verificării valabilității ei experimentale, cât mai degrabă să ajutăm la schițarea unor cadre posibile, care sunt imperios necesare, dacă se dorește cercetarea experimentală a reacțiilor cititorilor. Deoarece nici realitatea empirică, nici istoria nu răspund de la sine, drept pentru care este neapărat nevoie să schițezi de fiecare dată o întrebare anume, prin care empiria faptelor și istoria pot fi făcute să vorbească. Și iarăși, pentru că astfel de modele interogative pornesc de la anumite premise, este nevoie de reflecția asupra ipotezelor și presupunerilor, dar și asupra rezultatelor spre care au condus ipotezele respective. În acest punct considerațiile expuse aici își câștigă relevanța.

Deși controlul reflexiv al intervențiilor asupra textelor pare a fi foarte necesar științei literaturii, nu este mai puțin adevărat că un astfel de comportament reflexiv își câștigă întreaga semnificație abia prin luarea în considerație a unor direcții până acum puțin explorate. Dacă este adevărat că ni se întâmplă ceva prin texte și că în mod evident nu ne putem dezbăra de ficțiuni – lăsând la o parte ce sens le dăm – atunci se pune întrebarea privind funcția literaturii pentru „economia umană". Această direcție antropologică a științei literaturii este abia luată în vizor de către gândurile pe care le-am dezvoltat aici; totuși, acestea trebuie să slujească scopului de a orienta privirea asupra acestui orizont încă deschis.

•

Ideile schițate în următoarele capitole reprezintă o detaliere a unei schițe de probleme care a fost publicată pentru prima oară în 1970 cu titlul *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (în rom. *Structura de apel a textelor. Indeterminarea, condiție a receptării estetice a prozei de ficțiune*, n. tr.). Cum o continuare a problemelor dezbătute acolo încă foarte fragmentar

mi s-a părut necesară, am renunţat să dezbat ecourile pe care această scurtă scriere le-a generat[3]. Am renunţat şi să sădesc chestiunile dezvoltate aici în contextele de discuţie existente; referinţe şi raportări de acest fel ar fi îngreunat prea mult prezentarea. Numai în primul capitol am încercat să schiţez condiţiile istorice care fac să apară ca depăşită în urma experienţei artei moderne întrebarea clasică despre semnificaţia textului. Mai mult decât atât, am dezbătut unele chestiuni în contradictoriu cu Ingarden – dar am făcut-o mai puţin cu intenţia de a-l critica, cât pentru a face mai clar, prin această poziţie critică, modalitatea diferită în care ar trebui abordată problema care ne interesa pe amândoi. Sunt conştient că Ingarden, prin cercetările sale privind concretizarea operelor literare, a creat mai întâi de toate acel nivel al discuţiei care permite – fie şi în contradictoriu cu el – ca o chestiune precum cea pe care el a vizat-o să câştige şi alte faţete.

Pentru a reduce din când în când gradul de abstracţie al consideraţiilor teoretice despre efectul estetic, unele demersuri de gândire sunt însoţite de exemple – unele dintre ele sunt dezvoltate chiar în această dimensiune a exemplului. Ilustrări de acest fel nu sunt gândite ca interpretări ale anumitor texte, ci slujesc clarificării celor spuse. În ceea ce priveşte exemplele, am ales în mod voit un număr restrâns, pentru a nu trebui să descriu de fiecare dată din nou contextele din care au fost desprinse fragmentele citate. Din acelaşi motiv am ales acele texte a căror interpretare am dat-o şi în cartea mea *Der implizite Leser* (rom. *Cititorul implicit*, n. tr.). Acolo se găsesc premisele pe care se bazează discutarea exemplelor şi care au fost dezvoltate mai departe în sensul funcţiei ilustrative pe care o aveau aici de îndeplinit. Dacă ilustrarea proceselor de constituire a textelor care se desfăşoară

[3] Despre discuţiile în jurul unora dintre poziţii cf. „Im Lichte der Kritik", în *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (UTB 303), ed. Rainer Warning, München 1975, pp. 325-342.

în lectură se face aproape exclusiv prin texte narative, această se întâmplă mai cu seamă pentru că acolo întâlnim forma cu cel mai mare grad de diferențiere pentru analiza actului lecturii.

Pentru ca această carte să nu capete caracterul unei limbi compozite, am apelat întotdeauna la traduceri, acolo unde acestea mi-au stat la dispoziție. Prima secțiune a Părții a doua (II, A) a fost publicată sub titlul „Die Wirklichkeit der Fiktion" (rom. „Realitatea ficțiunii", n. tr.) în *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis* (UTB 303), ed. Rainer Warning, München, 1975 și este republicată aici cu unele corecturi lămuritoare. Un studiu premergător Părții a III-a, secțiunea A, a apărut întâi sub titlul „The Reading Process. A Phenomenological Approach" (rom. „Procesul lecturii. O abordare fenomenologică", n. tr.), în *New Literary History* 3 (1971), iar în versiune germană în volumul editat de Rainer Warning.

Nu aș fi putut scrie această carte fără solitudinea îndepărtată și liniștită pe care mi-au dăruit-o două invitații-bursă ale unor institute de cercetare. Mă simt dator să mulțumesc pentru posibilitatea de a fi lucrat netulburat, departe de tumultul deseori vid al vieții noastre universitare, următoarelor institute: Center for the Humanities, Wesleyan University, Middletown/Connecticut, Statele Unite ale Americii, unde am încercat să concep în 1970 – 1971 schița acestei cărți, precum și Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences, Wassenaar/Olanda, unde am putut să scriu în 1973 – 1974, în condiții ideale, părți centrale ale ei.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA ÎNTÂI

Status quaestiones

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A. Artă parțială – Interpretare universalistă

1. Henry James, „Desenul din covor" În loc de introducere

În anul 1896 Henry James publica nuvela *Desenul din covor*, nuvelă care, privind retrospectiv, apare ca un fel de prognoză pentru o știință care nu exista la acea vreme în amploarea cu care ne-a obișnuit astăzi. Între timp însă, această știință a stârnit atâta indispoziție, încât constatarea explicită a acestei situații a devenit deja un clișeu. Mă refer prin aceasta la acel tip de interpretare literară dedicat aflării înțelesurilor care par a se ascunde în textele literare. Dacă Henry James – într-un proces de anticipație bineînțeles neconștientizat al industriei interpretării ce avea să apară în viitor – a tematizat el însuși căutarea sensului ascuns al textului, atunci putem înțelege din aceasta că el s-a referit la unele atitudini care trebuie să fi jucat un rol deosebit în epocă. Pentru că, de regulă, textele de ficțiune răspund unor situații ce se regăsesc în viața de zi cu zi contemporană textului, producând ceva ce este într-adevăr condiționat de normele în vigoare, dar care, în același timp, nu mai poate fi cuprins de rigorile acestora. Dacă James a acordat chiar raportului dintre opera literară și interpretare rolul de *sujet* literar, atunci prin aceasta a fost indicat faptul că accesul obișnuit către un text are în mod clar reversuri, a căror punere în lumină deschide problematizarea chiar a acestui acces. În aceste rânduri se întrezărește cel puțin suspiciunea

că această căutare a sensului, aparent atât de evidentă şi din această cauză de la sine înţeleasă, este condusă până la urmă de anumite norme istorice, chiar dacă interpretarea se comportă ca şi cum în acest proces ar fi vorba de un fapt cât se poate de natural. Ipostazierea normelor istorice a constituit însă întotdeauna o condiţie a mizeriei care în timp a ajuns din urmă şi această formă de interpretare literară. În nuvela lui James, viitorul ei, la acea vreme încă obscur, a devenit deja prezent deplin.

Pentru a lămuri chestiunea criticii trebuie să detaliem aici problema schiţată de James. Găsirea înţelesului ultimului roman al lui Vereker constituie punctul focal al acestei povestiri. Acesta este vizat din două perspective distincte: cea a vocii povestitorului (narator la persoana I) şi cea a prietenului acestuia, Corvick. Mediul povestirii perturbă însă această paralelă aparentă a perspectivelor. Pentru că ceea ce aflăm din descoperirile lui Corvick privind înţelesul ascuns se refractă în redarea naratorului la persoana I. Dar deoarece Corvick pare a fi găsit exact ceea ce naratorul încă mai caută în zadar, cititorul acestei nuvele trebuie să se situeze împotriva perspectivei naratoriale orientatoare, pentru a compensa această perspectivă strâmbă. Cu cât îi reuşeşte acest lucru mai bine, cu atât mai clar i se conturează ca temă căutarea sensului de către narator, iar în fine, aceasta se transformă în obiect al criticii sale. Cam atâta despre conceptul şi strategia acestei povestiri.

Încă de la început, naratorul – pe care îl vom numi deacum înainte critic – se făleşte cu faptul de a fi deconspirat, în recenzia sa, sensul ascuns al ultimului roman al lui Vereker şi se declară curios să vadă cum va reacţiona scriitorul în faţa acestei pierderi („loss of his mystery")[1]. Dacă interpretarea

[1] Henry James, *The Figure in the Carpet*, (The Complete Tales IX), ed. Leon Edel, Philadelphia, New York 1964, p. 276 (ed. cit.). – În rom. Henry James, *Desenul din covor*, traducere de Georgeta Pădureanu, prefaţă şi tabel cronologic

unui text se bazează pe decriptarea acestui înţeles ascuns, atunci nu poate fi evitată concluzia că autorul acestui text va suferi pe parcursul acestui proces o pierdere. Din aceasta rezultă două consecinţe, care parcurg povestirea de la un cap la altul.

Descoperind sensul ascuns, criticul dezleagă o şaradă. Faţă cu un asemenea succes nu îi mai rămâne însă decât să se felicite pentru realizare[2]. Pentru că ce se mai poate face cu acest sens, după ce acesta – ca înţeles deconspirat – a fost obiectivizat, prin aceasta pierzându-şi caracterul de „misterium"? Atâta vreme cât sensul era ascuns, el trebuia căutat; după ce acesta a fost dezvăluit, interesul primordial se focalizează asupra îndemânării cu care acesta a fost găsit. Acest tip de interes doreşte criticul să-l insufle publicului său, inclusiv celui al lui Vereker[3]. Nu mai este de mirare că el va deveni un filistin.

Dar o asemenea consecinţă cântăreşte incomparabil mai puţin decât cele care rezultă din respectiva atitudine. Dacă interpretarea este cea care trebuie să desconspire înţelesul ascuns al unui text literar, atunci prin aceasta se conturează unele premise tipice: „potrivit acestei concepţii, autorul ar

---

de Mircea Pădureanu, BPT, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 5. Întotdeauna unde acest lucru a fost posibil şi unde înţelesul comentariului sau al referinţei lui W. Iser nu avea cumva de suferit de pe urma traducerii mai puţin literale a fragmentului citat am indicat traducerile existente în limba română. Pentru a respecta voinţa autorului, care citează întotdeauna în original textele literare în engleză, am indicat ambele referinţe, ediţia originală citată şi ediţia românească. Acolo unde nu este specificat traducătorul se va înţelege că traducerile ne aparţin (R. C.). Traducerile fragmentelor din limba engleză, pentru care nu exista o variantă românească în circulaţie, aparţin Irinei Cristescu (n. tr.).

[2] Ibid., p. 276 în ed. cit.: „... he should not remain in ignorance of the peculiar justice I had done him". În ed. rom., p. 5. Criticul spune despre sine când îl întâlneşte Vereker, cu care vrea să vorbească despre recenzia sa: „... să nu-l las neştiutor cu privire la deosebitele aprecieri pe care le aşternusem pe hârtie despre el".

[3] Ibid., pp. 276 şi urm. în ed. cit. În ed. rom., pp. 5 şi urm.

travesti, pentru a-l face consumabil, un sens clar pe care îl păstrează pentru el – şi o oarecare aroganţă: intrarea criticului ar anunţa ora adevărului; el pretinde să dezvăluie sensul prim şi raţiunea de a fi a travestirii, când de fapt se mărgineşte să-şi supună pacientul normelor maşinăriei psihologice la modă"[4]. Prin acestea se evidenţiază o primă regulă, care ghidează această intervenţie. Dacă scriitorul a suferit o pierdere prin desconspirarea sensului de către critic, fapt subliniat în deschiderea nuvelei, atunci sensul este un lucru, un obiect care poate fi sustras textului. Dacă se reuşeşte decantarea din text a sensului ca adevărat miez al operei, prin aceasta opera este consumată, ceea ce explică de ce interpretarea devine tot una cu consumabilitatea literaturii. Această stare de a fi consumat nu este fatală doar textului; pentru că aici apare întrebarea, unde mai poate să-şi găsească fundamentele funcţia interpretativă, dacă aceasta, răpind sensul, lasă în urmă opera ca o carapace goală. Ni se impune astfel caracterul parazitar al acesteia, din care cauză James strecoară în vorbele scriitorului său părerea, cum că, în recenzia criticului, nu ar fi de găsit decât obişnuitele baliverne („the usual twaddle")[5].

Prin această sentinţă, Vereker dezminte atât strădaniile interpretative „arheologice", care sapă în adâncuri, cât şi presupunerea după care sensul nu ar fi decât un obiect, care – după cum este spus în mod explicit în text – ar fi întruparea unei comori[6], care poate fi scoasă la lumină prin interpretare. O astfel de dezminţire – formulată de Vereker în prezenţa criticului[7] – conduce în mod forţat la o explicaţie mult mai

[4] Astfel a caracterizat situaţia J.-B. Pontalis în *După Freud*, traducere şi Cuvânt înainte de Brânduşa Oräşanu, Editura Trei, Bucureşti, 1997, p. 268, în analiza dedicată nuvelei lui James, *Desenul din covor*. (Traducerea redată aici conţine unele rectificări ale noastre, n. tr.).

[5] James, p. 279 (ed. cit.). În ed. rom., p. 7.

[6] Ibid., p. 285 (ed. cit.). În ed. rom., p. 16.

[7] Ibid.

stringentă a normelor ce orientează interpretarea. Caracterul învederat istoric al acestora iese astfel la iveală. Autosuficienţa afişată iniţial de critic îşi găseşte acum justificare în pretenţia de a căuta adevărul[8], şi pentru că adevărul conţinut de text are caracter de obiect, fapt a cărui valabilitate este demonstrată exact prin faptul că poate exista şi independent de text, criticul întreabă, dacă nu cumva – aşa cum a bănuit el mereu – romanul lui Vereker conţine un mesaj ezoteric, o anumită filozofie, perspective centrale asupra vieţii sau o „extraordinary 'general intention'" (în engl. în orig., n. tr.)[9], ori măcar o figură de stil grea de conţinut.[10] Prin toate cele de mai sus am numit un repertoriu de norme specific concepţiilor despre literatură ale secolului al XIX-lea. Pentru critic, înţelesul căutat denotă norme de acest fel, iar dacă acestea trebuie dezvăluite ca fiind sensul textului, atunci sensul trebuie, la rândul său, să fie mai mult decât doar un produs al textului. Această premisă este pentru critic atât de naturală şi de la sine înţeleasă, încât poate fi luat în considerare faptul că în acest caz este vorba în mare măsură de o aşteptare comună cititorilor de creaţii literare. Din această cauză, criticului i se pare foarte normal ca printr-o reducţie discursivă să dezvăluie sensul ca secret ascuns.

Discursivitatea raportează sensul la două cadre preexistente. În primul rând, la dispoziţia subiectivă a criticului, adică la tipurile percepţiei, la observaţiile şi judecăţile sale. El ar dori să expliciteze înţelesul pe care l-a descoperit. În acest sens, Pontalis a făcut în lucrarea sa asupra nuvelei jamesiene următoarea observaţie: „Criticii aplatizează tot ce ating. Ei nu visează decât să integreze în discursul comun, legitim, gata făcut, un limbaj care-şi are raţiunea tocmai în faptul că n-a

[8] Ibid., p. 281 (ed. cit.). În ed. rom. p. 11, „tânăr căutător entuziast al adevărului".

[9] Ibid., pp. 283 şi urm. şi 285 (ed. cit.). În ed. rom., pp. 15 şi 16.

[10] Ibid., p. 284 (ed. cit.). În ed. rom., p. 14.

putut şi n-a vrut să survină în lăuntrul celui dintâi, trebuind să-şi inventeze un stil pentru asta. În general modeste, declaraţiile de intenţie ale criticului nu-i schimbă cu nimic demersul; de fapt, el explică, compară, interpretează. Cuvintele au dreptate să se zbârcească."[11] O asemenea iritare izvorăşte, nu în ultimul rând, din faptul că critica literară se comportă încă, în mare măsură, aşa, chiar dacă încă deja de la sfârşitul secolului trecut reducerea textelor literare la înţelesul lor discursiv a fost combătută cu vehemenţă.

Cu toate acestea, trebuie să fi existat o anumită necesitate de a explica operele literare, necesitate pe care criticul a împlinit-o prin transformările discursive la care a supus textele. Criticului i-a revenit în secolul al XIX-lea importanta funcţie de mediator între operă şi public, în măsura în care el a tradus pentru publicul său sensul operelor de artă ca orientare de viaţă. Relaţia extrem de strânsă dintre literatură şi critică a fost formulată într-un mod paradigmatic de către Carlyle, atunci când, în cuvântările sale din 1840 asupra cultului eroilor i-a inclus atât pe critici, cât şi pe literaţi în panteonul nemuritorilor cu următoarea *laudatio*: „Din epocă în epocă, oamenii de litere alcătuiesc o permanentă preoţie, învăţându-i pe toţi ceilalţi că un Dumnezeu este veşnic prezent în viaţa lor; că orice fel de «Aparenţă» pe care o vedem în lumea aceasta nu este decât un veşmânt al «Ideii Divine a Lumii», pentru «ceea ce se află la baza Aparenţei». În adevăratul Om de Litere se află deci întotdeauna ceva sfânt, indiferent dacă lumea recunoaşte acest fapt: el este lumina lumii; Preotul lumii; – călăuzind-o ca un Stâlp de Foc, în întunecata ei rătăcire prin pustietăţile timpului."[12]

---

[11] Pontalis, p. 268 (traducere preluată din ed. cit., cu unele modificări, n. tr.).

[12] Thomas Carlyle, *Cultul eroilor*, traducere de Mihai Avădanei, prefaţă de Al. Zub, Institutul European, Iaşi, 1998, p. 178. Pentru o traducere mai veche vezi şi C. Antoniade, *Eroii, cultul eroilor şi eroicul în istorie*, Bucureşti, 1910, 1921 (p. 211). – Ed. cit.: Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (Everyman's Library), Londra 1948, p. 385: „Men

Ceea ce a supralicitat în mod patetic Carlyle, conferind lumii atributele dumnezeirii, era pentru James, aproximativ cincizeci de ani mai târziu, de multă vreme o normă istorică. Criticul, care face apel la ceea ce se află în spatele „Aparenţelor", face, în cazul lui James, apel la ceva inexistent. Pentru că aceste „Aparenţe" nu mai sunt înţelese aici ca un văl ce acoperă un înţeles substanţial ce se află îndărătul acestuia, ci, mai degrabă, prin asemenea „Aparenţe" ceva se materializează în lume ce nu a mai existat în vreun alt timp sau loc. Câtă vreme însă criticul se va concentra asupra înţelesului ascuns, acesta, după cum înadins o dovedeşte Vereker, nu va vedea nimic; nu este astfel de mirare că acest critic va desconsidera în final creaţia romancierului ca pe un nimic[13], deoarece aceasta nu se lasă cuprinsă în tiparul de interpretare de a cărui valabilitate criticul nu se îndoieşte nicicând. Prin urmare, cititorul acestei nuvele va trebui să decidă singur dacă nimicnicia este un calificativ acordat operei sau acţiunii interpretative.

O dată cu strădaniile de a identifica un mesaj detaşabil de operă intră în joc şi cel de-al doilea cadru de referinţă după care se orientează criticul. Acest cadru avea o deosebită greutate în secolul al XIX-lea, mai ales pentru că literatura, ca piesă de rezistenţă a religiei artistice din această epocă, promitea anumite soluţii, ce nu mai puteau fi date de sistemele explicative religioase, socio-politice, dar nici de ştiinţele naturii. Această situaţie a conferit literaturii în secolul al XIX-lea o eminentă importanţă istorică şi funcţională. Pentru că literatura a fost cea care a făcut bilanţul deficitelor rezultate

---

of letters are a perpetual Priesthood, from age to age, teaching all men that a God is still present in their life; that all 'Appearance', whatsoever we see in the world, is but a vesture for the 'Divine Idea of the World', for 'that which lies at the bottom of Appearance'. In the true Literary Man there ist thus ever, acknowledged or not by the world, a sacredness: he is the light of the world; the world's Priest: – guiding it, like a sacred Pillar of Fire, in its dark pilgrimage through the waste of Time."

[13] James, p. 307 (ed. cit.). În ed. rom., p. 43.

din sistemele particulare, deficite cu atât mai arzătoare cu cât fiecare dintre aceste sisteme apărea cu câte o pretenție explicativă universalistă. Spre deosebire de epocile trecute, în care predominase o mai mult sau mai puțin stabilă ierarhie de valabilitate a sistemelor existente, aceasta a fost înlăturată în secolul al XIX-lea ca urmare a complexității crescânde a fiecărui sistem în parte, precum și a creșterii numărului sistemelor și a concurenței ce a luat naștere de aici. Sistemele explicative concurente, de la teologie și până la știință, și-au limitat reciproc pretențiile de valabilitate, astfel încât, proporțional cu această limitare, a început să crească importanța ficțiunii ca modalitate de a regla conturile cu deficitele cunoașterii și explicației. Ca în nici un alt secol înainte, literatura a făcut din aproape toate sistemele existente mediul său și le-a preluat în texte; ea a dat răspunsuri mereu acolo unde se arătau limitele sistemelor. Nu este de mirare atunci că literatura a început să fie scotocită de mesaje, pentru că ficțiunea oferea exact acele orientări care ajunseseră ca urmare a problemelor lăsate de sistemele de explicație o dorință indispensabilă. Dacă Carlyle a observat că „Literatura, atâta timp cât este literatură, este o «apocalipsă a Naturii», un dezvăluitor al «secretului știut»"[14], atunci el – care a pus în relație în mod sincretic aproape toate posibilitățile de joc ale Idealismului german – nu a oferit în nici un caz o caracterizare atipică a literaturii. Secretele neascunse mai sunt căutate chiar și de către criticul jamesian, pentru care mai întâi de toate mesajul este cel care ratifică caracterul de artă al creației literare.

Acum însă criticul a eșuat, iar acest lucru înseamnă că opera literară nu pare a avea vreun mesaj detașabil de care acesta să-și poată da seama; sensul nu se lasă redus la o semnificație discursivă, iar semnificația nu se lasă transformată

[14] Carlyle, p. 184 (ed. rom.). – Carlyle, p. 391 (ed. cit.): „Literature, so far as it is Literature, is an 'apocalypse of Nature', a revealing of the 'open secret'".

într-un obiect. Normele plauzibile ale secolului al XIX-lea nu mai funcţionează; textul de ficţiune se refuză consumului.

Această negare a unor norme devenite istorice îşi găseşte în personajul Corvick perspectiva opusă. El pare a fi găsit „secretul", iar când romanul lui Vereker i se deschide dintr-odată, este atât de atins, încât nu îşi mai doreşte să formuleze această experienţă; în schimb, experienţa în sine începe să-i schimbe viaţa: „Era mare, şi totuşi atât de simplă – era simplă, şi totuşi neasemuit de mare, iar adevărata cunoaştere a acestei comori însemna o experinţă cu totul aparte."[15] O serie de evenimente neprevăzute îl împiedică pe critic să îl întâlnească pe Corvick, pentru a putea afla motivele acestei transformări[16]. Când, până la urmă, pare posibil ca acest lucru să se întâmple, Corvick cade victimă unui accident[17], astfel încât criticul începe, cu o tehnică criminalistică filologică, să o cerceteze neînduplecat mai întâi pe doamna Corvick, precum şi producţia literară a acesteia, iar mai apoi, după moartea ei, pe cel de-al doilea soţ al său – Drayton Deane – pentru a găsi ceea ce el credea să fi devenit un secret dezvăluit. Şi pentru că până la urmă nu reuşeşte să găsească nimic, ba chiar trebuie să accepte că Deane nu are nici el habar de sensul decodat al romanului lui Vereker, el nu se va putea linişti decât la gândul unei răzbunări latente, dându-i de înţeles lui Deane că soţia defunctă a acestuia i-ar fi ascuns, după cum se pare, esenţialul[18]. Cel ce caută adevărul găseşte în răzbunare satisfacerea pasiunii sale inepuizabile pentru cercetare!

---

[15] James, p. 34 (ed. rom.). – James, p. 300 (ed. cit.): „It was immense, but it was simple – it was simple, but it was immense, and the final knowledge of it was an experience quite apart."

[16] Ibid., pp. 301 şi urm. (ed. cit.). În ed. rom. p. 35.

[17] Ibid., pp. 304 (ed. cit.). În ed. rom. p. 39.

[18] Ibid., pp. 314 şi urm. (ed. cit.). În ed. rom. p. 50.

Dar şi cititorului îi rămâne ascunsă descoperirea lui Corvick, el orientându-se după perspectiva naratorială a criticului. Din această cauză se creează o tensiune care nu poate fi depăşită decât în cazul în care cititorul se va distanţa de reperul de orientare care i-a fost propus. Această desprindere este cu atât mai mult un fapt remarcabil, cu cât, de regulă, cititorul textelor de ficţiune preia doar cadrul impus de narator într-un act de „willing suspension of disbelief"[19]. În acest caz o asemenea obişnuinţă trebuie revocată, pentru că cititorul nu va putea reconstitui sensul nuvelei decât după o dezicere treptată de perspectiva naratorială care îl orientează. A citi printre rânduri este în acest caz extrem de dificil pentru cititor, prejudecăţile criticului – de a înţelege sensul ca pe un mesaj sau ca pe însemnătatea unei filozofii de viaţă – fiindu-i atât de familiare, încât ele s-au putut menţine până în ziua de astăzi. Întrebarea, ce vrea de fapt să însemne acest lucru, a luat mai curând amploare în cazul artei moderne. Dar dacă se urmăreşte dezmiţirea perspectivei orientative a criticului, această strategie îl va obliga pe cititor să citească împotriva propriilor sale prejudecăţi, iar această dispoziţie va fi creată doar dacă ceea ce el vrea să afle îi va fi sustras tocmai prin această perspectivă narativă. Dacă perspectiva impusă cititorului este astfel dispusă încât el va începe să îşi dea seama pe parcursul lecturii de insuficienţele acesteia, atunci acest deficit de încredere îl va împinge din ce în ce mai mult spre acele lucruri în care credea că poate avea încredere – până când, în fine, se va întâlni faţă în faţă cu propriile-i prejudecăţi. În acest caz, acea „suspendare voită a neîncrederii" nu se va mai referi la cadrul narativ impus de autor, ci la reperele care îl orientează pe cititor. A te elibera de ele, fie şi doar pentru o clipă, este, după cum se ştie, un lucru greu.

Cu toate acestea, lipsirea cititorului de informaţiile cu privire la secretul descoperit de Corvick sensibilizează observaţia

[19] „Suspendare voită a neîncrederii" (în engl. în orig., n. tr.).

într-atât, încât acesteia să nu îi poată scăpa semnalele cu care este încărcată căutarea futilă a sensului ascuns. Cel mai important dintre semnale este primit de către critic de la Vereker însuşi, criticul, spre deosebire de Corvick, nerecunoscându-l defel: „Pentru el, fără putinţă de tăgadă, lucrul care ne preocupa atât de mult apărea luminos în opera lui. Era ceva, după cât ghiceam, care se afla în textura de bază a ansamblului, ceva cum ar fi desenul complicat dintr-un covor persan. Mi-a apreciat imaginea în termeni cât se poate de favorabili; apoi a utilizat şi el o altă imagine: «Este însuşi firul», a zis, «pe care stau înşiruite boabele de mărgăritar ale operei»“[20]. În loc de a apuca sensul ca pe un obiect oarecare, criticul nu percepe decât un spaţiu gol. Acest spaţiu nu trebuie însă umplut cu un înţeles discursiv, iar acesta este motivul pentru care toate încercările de acest tip ajung să devină până la urmă simple aberaţii. Şi totuşi, criticul este acela care rosteşte cuvântul cheie pentru definirea calităţii diferite a sensului, pe care James, prin titlul conferit nuvelei sale – *Desenul din covor* – a subliniat-o el însuşi şi pe care Vereker o confirmă înnoit: sensul are caracter imagistic. În această direcţie s-ar fi îndreptat de la bun început şi presupunerile lui Corvick. Din această cauză el îi dă de înţeles criticului că: „... în opera lui Vereker se ascunde mai mult decât apare la prima vedere“[21], criticul neputând decât să răspundă: „Când am făcut observaţia că ochiului îi apare ceva ce i-a fost hărăzit paginii imprimate să-i comunice de la

[20] Ibid., p. 21 (ed. rom.). – Ibid., p. 289 (ed. cit.): „For himself, beyond doubt, the thing we were also blank about was vividly there. It was something, I guessed, in the primal plan, something like a complex figure in a Persian carpet. He highly approved of this image when I used it, and he used another himself. 'It's the very string', he said, 'that my pearls are strung on!'“.

[21] Ibid., p. 17 (ed. rom.). – Ibid., p. 287 (ed. cit.): „... there was more in Vereker than met the eye“.

inventarea ei, m-a acuzat că sunt răutăcios fiindcă mi-a eşuat planul."[22]

Găsirea unui înţeles formulat în înseşi paginile tipărite este premisa de lucru a criticului, filolog deosebit de conştiincios, premisă niciodată abandonată de-a lungul întregii nuvele. El nu găseşte decât spaţii goale (*blank*), care îi refuză ceea ce el caută zadarnic în paginile tipărite ale textului. Textul formulat se dovedeşte însă mai curând a fi – după cum înţeleg Corvick şi Vereker – modelul unor instrucţiuni structurate pentru închipuirea cititorului; din acest motiv, sensul nu poate fi cuprins decât ca imagine. În imagine se ocupă golurile lăsate de modelul textului, goluri care totuşi se conturează prin intermediul structurii. O astfel de „ocupare" este una dintre condiţiile elementare ale comunicării, şi cu toate că Vereker însuşi numeşte acest mod de comunicare, explicaţia de sine a autorului rămâne pentru critic fără vreo urmare, pentru că pentru acesta sensul nu poate deveni sens decât dacă el poate fi cuprins într-o referinţă discursivă. Imaginea în sine însă se sustrage unei astfel de raportări la o referinţă. Pentru că ea nu indică ceva ce ar fi existat încă dinainte; imaginea întrupează mai mult o închipuire a ceea ce nu există, respectiv a ceea ce nu se manifestă verbal în paginile tipărite ale romanului. Acest lucru însă nu poate fi înţeles de către critic, chiar dacă el ascultă ceea ce îi zice Vereker, şi anume că sensul se arată într-o figură a închipuirii; el înţelege, în cel mai fericit caz, o astfel de imagine ca pe o reprezentare a unui dat, care în calitatea sa de obiect trebuie să preexiste unui astfel de proces al înţelegerii imagistice. Totuşi, a-ţi închipui un lucru care este deja dat, este la fel de absurd ca şi o nouă reprezentare a ceva pentru care există

[22] Ibid., pp. 17 şi urm. (ed. rom.). – Ibid., p. 287 (ed. cit.): „When I remarked that the eye seemed what the printed page had been expressly invented to meet he immediately accused me of being spiteful because I had been foiled."

deja evocări. Dar cum criticul nu poate recunoaşte această situaţie, el rămâne orb şi la diferenţa dintre imagine şi discursivitate, ca două intervenţii independente asupra lumii şi, din această cauză, prea puţin raportabile ori chiar reductibile una la cealaltă. Prin urmare, calitatea specifică a sensului nu i se poate arăta decât în eşecul a ceea ce fusese pentru el orientarea fundamentală; această calitate va ieşi la suprafaţă graţie negativării permanente a cadrelor de referinţă, prin care criticul doreşte să traducă sensul ficţiunii în termeni discursivi. Această negativare implică şi faptul că doar abandonând reperele preconcepute mai există posibilitatea de a-ţi putea imagina ceea ce este intendat prin sensul ficţiunii.

Dacă sensul textelor de ficţiune are un caracter imagistic, atunci între text şi cititor trebuie, în mod stringent, să se creeze un alt raport decât cel pe care încearcă să-l conceapă criticul prin actele sale reducţioniste. Intervenţia sa este caracterizată prin divizarea subiect-obiect, valabilă pentru cunoaşterea discursivă. Sensul este astfel obiectul, asupra factualităţii căruia se îndreaptă subiectul cu scopul de a-l determina, acţiune asigurată de raportarea la un cadru de referinţă. Valabilitatea generală câştigată prin această metodă se remarcă prin faptul că determinarea astfel stabilită nu este doar curăţată de urmele subiectivităţii, ci, mai mult, depăşeşte însuşi subiectul. Această independenţă de subiect formează mai apoi căutatul criteriu de adevăr. Se iveşte însă întrebarea, ce mai poate însemna o astfel de determinare a sensului pentru subiect. – Dacă sensul are caracter imagistic, atunci subiectul nu va putea dispărea niciodată dintr-o astfel de relaţie, aşa cum se întâmplă în principiu în domeniul cunoaşterii discursive. În acest sens sunt dătătoare de seamă următoarele puncte de vedere: dacă imaginea este cea care trezeşte mai întâi sensul neformulat în paginile tipărite ale textului, atunci imaginea se dovedeşte a fi un produs care rezultă din complexul de semne al textului şi din procesele de

percepere şi înţelegere ale cititorului. Prins într-o asemenea interrelaţie, cititorul nu se mai poate detaşa de ea. Ba mai mult, prin ciocnirea sa cu textul, el se vede implicat într-o situaţie comună cu textul; el este astfel cel care creează condiţiile necesare pentru ca textul să se poată depăna şi etala (*auswirken*)[23] în voie. Dacă cititorul este în stare, prin procesele de înţelegere ce i se cer, să creeze o situaţie în care să se regăsească împreună cu textul, atunci relaţia sa cu textul nu va mai fi una de diferenţiere discursivă subiect-obiect. În acest caz, sensul nu va mai fi explicabil, ci va fi experimentat doar ca efect.

Aceasta a fost aşadar situaţia tematizată de către James în nuvelă prin perspectiva lui Corvick. După ce acesta a aflat sensul romanului lui Vereker, viaţa i s-a schimbat. El nu va mai şti astfel decât să povestească despre această schimbare nemaiauzită, care s-a întâmplat în sinea lui, dar nu va putea să-i explice şi să-i comunice sensul, aşa cum şi-ar dori criticul. Prin această schimbare trece şi doamna Corvick, care, după moartea soţului ei, dă naştere unei noi producţii literare, care îl dezamăgeşte pe critic doar pentru circumstanţa că acesta nu reuşeşte să detecteze şi să formuleze presupusele influenţe pe care deţinerea de către doamna Corvick a înţelesului ascuns al romanului lui Vereker l-ar avea asupra scrierilor acesteia, influenţe care, dacă criticul le-ar detecta, i-ar permite acestuia formularea unor teorii asupra acestui înţeles ascuns în opera lui Vereker[24].

Chiar dacă s-ar putea ivi anumite păreri care ar spune că James a supraestimat puţin metamorfozele existenţiale provocate de literatură, o astfel de parabolă serveşte profilării a

[23] „sich auswirken" este din aceeaşi familie cu „Wirkung", „efect", şi înseamnă „a se răsfrânge", „a-şi produce efectul", „a influenţa". În sens regional şi tranzitiv, înseamnă şi „a isprăvi de ţesut o pânză", în folosire intranzitivă „a termina cu ţesutul"; aici W. Iser leagă „efect" de „ţesătură" şi de „desenul din covor", care trimite către caracterul imagistic al sensului (n. tr.).

[24] Ibid., p. 308 (ed. cit.). În ed. rom., p. 43.

două căi de acces distincte spre abordarea textelor de ficțiune. Sensul ca efect te sesizează și te sensibilizează, iar o astfel de sezitate (*Betroffenheit*)[25] nu poate fi anulată prin explicație, ci mai curând ea este cea care conduce la eșecul explicațiilor. Dacă efectul se realizează prin implicarea cititorului în text, explicația, dimpotrivă, raportează textul la cadre de referință deja date și banalizează prin urmare ceea ce a apărut pentru prima oară în lume prin intermediul textului ficțional. În fața opoziției dintre efect și explicație, rolul criticului ca translator al înțelesului ascuns din textele de ficțiune și-a trăit traiul.

2. Perpetuarea normelor clasice de interpretare

Reducerea textelor de ficțiune la înțelesul lor discursiv poate fi considerată, cel puțin de la începuturile artei moderne, o etapă istorică în tradiția interpretării. Conștientizarea acestui fapt începe să se impună astăzi, mai mult sau mai puțin sesizabil, și în interpretările literare. Formulări precum *Against Interpretation*[26] sau *Validity in Interpretation*[27] demonstrează că, atât la nivelul atacurilor, cât și al apologeticii, nu mai poate exista o metodă a interpretării fără o cercetare prealabilă a propriilor acte reducționiste. Susan Sontag a atacat extrem de clar în eseul său *Împotriva interpretării* acea exegeză sfințită de tradiție a operelor de artă, care are ca scop

[25] Intraductibile în limba română sunt cuvintele „betroffen" (part. trec. de la „betreffen") și derivatul substantival „Betroffenheit". „Betroffen" înseamnă „surprins", „uimit", „impresionat", „atent și afectat de cele care au reținut atenția", iar „Betroffenheit" desemnează „starea de uimire", „consternare", „afectare", „participare în sens larg la cele luate la cunoștință", de „non-indiferență". Am optat pentru „a sesiza" și „sezitate", întrucât mai târziu va fi vorba despre „actele de sesizare" a textului, opuse actelor de percepție a obiectelor empiric date (n. tr.).

[26] Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, traducere de Mircea Ivănescu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, București, 2000.

[27] E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven 1967.

dezvăluirea înţelesului ascuns dintr-o operă: „Vechiul stil de interpretare era insistent, dar respectuos; el ridica o altă semnificaţie peste cea literală. Stilul modern de interpretare excavează, şi, pe măsură ce excavează, distruge; sapă «în spatele» textului, pentru a găsi un subtext care este cel adevărat ... A înţelege înseamnă a interpreta. Şi a interpreta este a reformula fenomenul, de fapt a găsi un echivalent al acestuia. Astfel interpretarea nu este (aşa cum presupun cei mai mulţi) o valoare absolută, un gest mental situat într-un domeniu atemporal al aptitudinilor. Interpretarea trebuie ea însăşi evaluată în cadrul unei viziuni istorice a conştiinţei umane."[28]

Se pare că arta modernă începe a reacţiona în faţa unei metode interpretative care are ca scop descoperirea înţelesurilor. Această situaţie corespunde unei constatări ce se poate face încă de pe vremea Romantismului, potrivit căreia literatura şi arta răspund în variaţiuni multiple normelor teoriei estetice care le acompaniază. Deseori astfel de răspunsuri au dovedit a avea un caracter ruinător pentru teorie. În cadrul curentelor din arta modernă care fac referire la aşteptările uzuale ale criticii artistice, *pop art*-ul este cel care se joacă într-un mod excepţional cu implicarea interpretativă interesată de „sensul ascuns" al operei de artă. Susan Sontag a atras deja atenţia asupra faptului că *pop art*-ul ar trebui înţeles chiar ca refuz al interpretării: „Pictura abstractă reprezintă încercarea de a nu mai avea, în înţelesul obişnuit, nici un conţinut; întrucât nu mai există conţinut, nu mai poate exista nici interpretare. *Pop Art* are în vedere, cu mijloace opuse, acelaşi rezultat; folosind un conţinut atât de strident, atât de «ceea ce este», sfârşeşte prin a deveni neinterpretabilă"[29]. În ce privinţă însă este *pop art*-ul de neinterpretat? Ei bine, el pretinde că ar propune ceva de felul reprezentării unor obiecte, şi că astfel ar corespunde întocmai aşteptărilor

[28] Sontag, pp. 16 şi urm.
[29] Ibid., p. 21.

ce conduc la o metodă interpretativă interesată de dezvăluirea înțelesului ascuns. În același timp însă, *pop art*-ul își prezintă intențiile cu atâta transparență, încât lasă de fapt să se înțeleagă ca adevărată temă a lui ar fi tocmai negarea reprezentării ca reproducere prin artă. În acest sens, arta pop, în timp ce exhibă – ca pe un exponat – efectul de reprezentare pe care e de așteptat să îl aibă, refuză interpretării acele posibilități de manifestare care au ca scop traducerea operei de artă în înțelesul său. Astfel arta pop tematizează o trăsătură specifică artei: refuzul ei de a fi redusă la o semnificație discursivă. Prin urmare, arta pop confirmă îndată interpretului său ceea ce acesta pare a căuta în artă; dar graba unei astfel de confirmări se petrece cu intenția de a-l face pe cel care privește să plece cu mâinile goale, dacă ține cu tot dinadinsul să folosească reguli de interpretare devenite deja uzuale. Un astfel de efect de confirmare are caracter strategic: el dorește să pună la zid perspective deja exersate și, astfel, devenite un fel de reflex, perspective pe care privitorul le-a câștigat din întâlnirile sale anterioare cu arta.

Din această situație pornesc două implicații importante. În primul rând, constatarea că *pop art*-ul ca manifestare a artei moderne are ca temă interacțiunea cu dispozițiile previzibile ale celui ce este pus în fața operei de artă, iar acest lucru înseamnă că prin refuzul său explicit de a scoate la iveală vreun înțeles discursiv arta pop canalizează atenția asupra sursei acestuia, care este de găsit în așteptările marcate istoric ale celui ce privește. Cea de-a doua implicație susține că întotdeauna când o formă de artă lucrează cu efecte de confirmare supradimensionate, acestea vor avea de împlinit un scop strategic, fără să fie tematizate ca atare. Ele atrag în primul rând atenția asupra faptului că tocmai lucrul confirmat atât de clar este ceea ce vor ele să fie exclus. Astfel poate fi aplicată și în cadrul *pop art*-ului maxima formulată deja în secolul al XVI-lea de Sir Philip Sidney în lucrarea sa *Defense*

of Poesie: „... the *Poet*, he nothing affirmeth"[30]. Dacă afirmarea unei aşteptări banale devine în acelaşi timp şi figura unei opere, atunci puteam căpăta o idee despre cum trebuie procedat în cazul pietrificării normelor de interpretare, a căror corectură nu începe a avea efect decât în momentul în care produsul artistic, prin felul în care este conceput, îi dezvăluie privitorului, pornit a-i descoperi înţelesul, exact lucrul pe care acesta îl căuta. Negarea prin afirmaţie constituie o strategie masivă, aplicabilă acolo unde se impune îndepărtarea unor circumstanţe neprielnice.

Desprinderea artei contemporane de normele de interpretare moştenite din trecut are motive istorice, fapt care pare însă a fi ascuns de industria actuală a interpretării. Pentru că această perpetuare a unei norme interpretative, care tinde să interogheze opera de artă cu privire la sensul său, indică faptul că ea mai este încă înţeleasă ca un organon al adevărului, care, prin ea, se ridică la suprafaţă. De aici rezultă că trebuie aflat motivul istoric din care s-a născut această evoluţie distinctă a artei şi a modurilor ei de interpretare. Deoarece pe măsură ce arta a căpătat caracter parţial, pretenţiile de explicare ale interpretării dedicate ei au devenit tot mai universaliste. Din această cauză s-a estompat o cezură istorică iar întrebarea ar fi, care au fost motivele cele mai importante pentru acest fenomen.

„Este cunoscut faptul că Hegel susţinea că a sosit sfârşitul pentru artă, şi la fel de cunoscut şi faptul că prin aceasta el înţelegea că arta nu mai poate fi văzută ca oglindire privilegiată a adevărului. Nici o operă de artă nu mai este, după părerea sa, aşa cum dorea Schelling, mediul în care spiritul se poate reîntoarce la sine şi în care acesta, adâncit în contemplaţie, ia cunoştinţă despre propria-i fiinţă ... încă de la

[30] „... *Poetul*, el nu afirmă nimica" (n. tr.) – Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesie* (The Prose Works III), ed. Albert Feuillerat, Cambridge 1962, p. 29.

apariţia lumii creştine, arta nu a mai putut fi înţeleasă decât cuprinsă în contextul mai larg al credinţei. Mai mult, raporturile de viaţă devenite abstracte din epoca modernă nu mai sunt nicidecum capabile de a înfiinţa în opera de artă o conştiinţă a totalităţii potrivită lor. Arta nu numai că s-a retras în spatele altor modalităţi ale conştiinţei cu care trebuie să se pună în acord. Mai mult, ea a devenit prin însuşi conţinutul ei parţială."[31] Acest caracter parţial este caracteristic tuturor formelor artistice ale modernităţii, care, în măsura în care se înţeleg ca artă, trebuie să fie întotdeauna manifestarea unei realităţi extraordinare. Această realitate extraordinară nu se mai lasă prezentată însă niciodată direct într-o artă parţială; pentru că dacă ar fi să fie înţeleasă ca atare, atunci ar însemna să i se confere – fie ea reprezentare ori oglindire (mimesis) – un caracter reprezentativ pentru întregul, pe care ea însă tocmai l-a pierdut, ca artă parţială. De aceea, pentru a-şi mai putea menţine măcar funcţia de mijlocitor, arta parţială trebuie să mai poarte o vreme cu sine vechile conotaţii ale formei precum ordinea, măsura, concilierea, acordul şi integrarea părţilor componente, dezicându-se totodată de ele. Pentru că fără această dezicere, ea ar oglindi o totalitate falsă, aşa cum încearcă curentele artistice ideologice contemporane iarăşi să o facă; fără conotaţia formei, funcţia de mijlocire nu ar fi posibilă. „Ea trebuie să fie formă şi încălcare a formei într-una şi prin această unitate să permită oscilarea în sens contrar a acestor două elemente ale semnificaţiei. Fiecare dintre acestea exprimă contrariul celuilalt şi o face totuşi prin prisma contrariului său."[32]

În această structură se manifestă conştientizarea faptului că arta ca reprezentare a totalităţii ţine de domeniul trecutului.

---

[31] Dieter Henrich, „Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)", în *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion* (Poetik und Hermeneutik II), ed. W. Iser, München 1966, p. 15.

[32] Ibid., p. 30.

Cu atât mai mult surprinde perpetuarea unei norme interpretative create după un ideal artistic clasic, care se prezintă acum, în faţa unei arte devenite parţiale, cu o pretenţie stranie de universalitate. Doreşte oare interpretarea artei să redea ceva, lucru la care arta a renunţat, sau această normă interpretativă se închide chiar în faţa cezurii istorice, evidentă în chiar apariţia artei parţiale? S-ar părea că vechea pretenţie a artei de a reprezenta conştiinţa totalităţii a fost transferată asupra celei ce-o serveşte, asupra interpretării. Putem recunoaşte întotdeauna această tentaţie acolo unde normele clasice ale interpretării sunt aplicate artei parţiale. Semnificaţia unor opere moderne dedusă pe această cale dovedeşte de regulă un caracter abstrus, aşa cum poate fi lesne înţeles din multitudinea de introduceri în operă cu titlul *Cum să-l (o) citim pe...* (*A Reader's Guide to...*). În acest moment însă, această normă interpretativă obligă de a vedea aici o apariţie reprezentativă a totalităţii, ceea ce conduce fără discuţie la calificarea artei moderne ca fenomen al decadenţei. Pentru că din perspectiva unor astfel de norme, ea rămâne în umbra a ceea ce a fost deja realizat. Prin aceasta se iveşte însă un fenomen curios. Interpretarea, aflată iniţial în slujba artelor, începe chiar – sub însemnul pretenţiilor sale universaliste – să preia conducerea asupra acestora. De abia acum se arată ce înseamnă ca metoda de interpretare transmisă prin tradiţie să se împotrivească – în pofida modificării înţelegerii de sine a artei – reflectării critice a normelor care o orientează. De aceea, aceste norme încep, faţă cu arta contemporană, să se interpreteze mai mult pe ele însele decât să interpreteze arta. Astfel, una dintre paradigmele interpretării se apropie prin manifestarea condiţionării sale istorice de sfârşit.

Acelaşi lucru este valabil şi acolo unde această interpretare interesată de dezvăluirea înţelesului ascuns îşi consolidează orientările normative după postulatele unor sisteme de explicaţie valabile în cadrele unei epoci şi a căror valabilitate

pare să poată reprezenta şi operele de artă. Astfel, textele literare s-au transformat la rândul lor ba în embleme ale *Zeitgeist*-ului, ba în oglindiri ale situaţiei sociale, ba în expresie a nevrozelor autorului lor ş.a.m.d.; ele au fost nivelate pentru a servi ca material documentar, şi astfel şi-au pierdut dimensiunea care separă aceste texte de textele cu simplă valoare documentară: posibilitatea de a afla chiar prin aceste texte literare, cu primordialitate, ceva despre un *Zeitgeist*, precum şi despre relaţiile sociale şi dispoziţia autorului, ca atare. Pentru că ceea ce caracterizează textele literare este că acestea nu îşi pierd puterea de comunicare, atunci când timpul lor a trecut; multe din ele mai sunt capabile să ne „vorbească" chiar şi atunci când „mesajul" lor a devenit deja de multă vreme istoric, iar „înţelesul" lor, trivial. „Sprijinindu-se pe o modalitate de a crea teorie în domeniul filozofiei şi esteticii cu funcţie mai curând restaurativă, ştiinţa literaturii şi-a înţeles, până în ziua de astăzi, scopul suprem în analiza semantică (exegeză, depistarea sensului) a textelor sancţionate, după cum au cerut-o interesele sociale din respectiva perioadă."[33] Potenţialul de comunicare al unui text literar nu se lasă totuşi derivat dintr-o paradigmă care a înţeles prin operă literară o reprezentare a valorilor istorice dominante în epocă. Dimensiunea pragmatică a textului a fost, din cauza acestei paradigme, zăvorâtă, iar de aceea nici funcţia, nici efectul textului literar nu au ajuns obiect de cercetare. Arta parţială din prezent ne-a atenţionat asupra faptului că arta nu mai poate fi considerată o reprezentare fidelă a unei totalităţi, şi că una dintre funcţiile sale centrale se regăseşte în deconspirarea, dar poate că şi în evaluarea deficitelor provocate de valorile dominante în epocă. Prin urmare, arta nu poate fi reprezentarea acestor valori, astfel încât acel stil de interpretare dezvoltat în secolul al XIX-lea apare astăzi ca

[33] Dieter Breuer, *Einführung in die pragmatische Texttheorie* (UTB 106), München 1974, p. 10.

şi când, prin el, opera ar fi fost degradată la rangul de oglindire a valorilor dominante la un anumit moment, iar această impresie poate fi susţinută în măsura în care acea normă interpretativă doreşte să înţeleagă opera într-un sens hegelian, ca „reflex sensibil al Ideii". Şi aici arta modernă a creat, cel puţin în ceea ce priveşte interpretarea, o altfel de premisă. În locul unei corespondenţe platonizante, care înţelege opera ca apariţie a unei semnificaţii de tip reprezentativ, interacţiunea textului atât cu normele sociale şi istorice din mediul său înconjurător, cât şi cu cele ale cititorilor săi potenţiali formează un câmp de observaţie de prim ordin.

Dacă, cu toate acestea, stilul de interpretare din secolul al XIX-lea s-a putut menţine până în prezent, ba chiar dacă însăşi arta modernă nu a putut provoca într-o primă etapă vreo schimbare semnificativă, atunci trebuie să existe cauze mult mai profunde pentru această încrâncenare cu care a fost menţinută o normă interpretativă devenită istorică. Un indiciu important în acest sens se regăseşte într-o observaţie a lui Georg Simmel: „Treapta inferioară a impulsului estetic este reprezentată de construcţia unui sistem care să cuprindă obiectele într-o imagine simetrică ... dacă acestea se lăsau înhămate în sistem, mintea le putea cuprinde cel mai repede şi în acelaşi timp şi cu cea mai mică rezistenţă. Forma sistemului se rupe imediat când sesizăm, graţie dezvoltării noastre interioare, semnificaţia proprie a obiectului, fără să mai fie nevoie să împrumutăm acea semnificaţie de la semnificaţia întregului căruia i-am atribuit acel obiect; în acest stadiu păleşte şi impulsul estetic al simetriei, prin care, în prima etapă, au fost aranjate elementele ... Simetrie înseamnă, în sfera estetică, dependenţa fiecărui element în parte de interacţiunea cu celelalte elemente, în acelaşi timp însă şi ecluzarea cercului determinat de acestea; în vreme ce formele asimetrice, ce conferă fiecărui element în parte un drept individual,

sunt înzestrate cu mai mult spaţiu pentru relaţii libere şi mult mai cuprinzătoare."[34]

Simetria denotă aici conotaţiile clasice ale formei: compensare, ordine şi închidere. În acelaşi timp însă, Simmel deconspiră motivaţia care se impune prin dorinţa de armonizare a elementelor găsite. Simetria este o structură care rezolvă, care permite detaşarea de sub presiunea exercitată de

[34] Georg Simmel, *Brücke und Tür*, ed. Michael Landmann, Stuttgart 1957, pp. 200 şi urm. şi 205. E. H. Gombrich în *Norm and Form*, Londra 1966, a explicat cum normele clasice stăpânesc prin funcţia lor orientativă întreaga istorie a artei până în prezent. „Acea procesiune de stiluri şi perioade cunoscute oricărui începător – Arta Clasică, Romanescul, Goticul, Renaşterea, Manierismul, Barocul, Rococoul, Neoclasicismul şi Romantismul – reprezintă doar o înşiruire de măşti pentru doar două categorii, cea clasică şi cea non-clasică." (p. 83, n. tr. în engl. în orig.) Prin urmare, toţi termenii alocaţi stilurilor non-clasice devin „termeni de excludere" (p. 89, n. tr. în engl. în orig.). Din acestea rezultă totuşi o problemă pentru interpretarea operelor de artă: „Pentru că excluderea implică intenţie, iar o astfel de intenţie nu poate fi percepută în mod direct într-o familie de forme" (p. 90, n. tr. în engl. în orig.). Câtă vreme însă acestea mai constituie încă punctul de referinţă al interpretării, formele non-clasice nu pot fi descrise decât ca „un catalog al păcatelor ce trebuiesc evitate" (p. 89, n. tr. în engl. în orig.). Astfel se dezvăluie structura metodelor clasice de interpretare, care prin normele clasice – *„regola, ordine, misura, disegno e maniera"* (p. 84) – dispunea de un cadru de referinţă pentru interpretarea tuturor fenomenelor artistice. Modelul clasic de interpretare este aşadar un model de referinţă, deoarece măsoară toate produsele artistice după norme stabilite. Modelele de referinţă cu determinările lor normative se dovedesc a fi prin însăşi natura lor o manifestare istorică a interpretării, deoarece preferă să lucreze doar cu termeni precum recunoaştere sau excludere. În momentul în care trebuie înţeleasă natura deosebită a fenomenelor artistice şi funcţiile lor evocate de acestea, se impune înlocuirea modelului de referinţă cu un model operaţional. Acesta din urmă este mult mai potrivit pentru examinarea artei moderne; în acelaşi timp, acest model permite şi reconsiderarea artei din trecut, prin scoaterea la iveală a funcţiilor şi condiţiilor de receptare ale acestora. Bineînţeles că toate modelele au şi limitele lor. Limitele normei clasice de interpretare se dezvăluie în momentul în care pretenţia ei de universalitate se ridică cu nonşalanţă şi în faţa artei moderne. Pentru că acum nu mai există nimic din ce mai poate fi contemplat de estetica contemplativă clasică, fără ca în acest act de „epuizare" să nu se fi epuizat şi însăşi funcţia artei.

necunoscut, pentru a-l supune pe acesta finalităţii unui sistem echilibrat. Dacă armonizarea se lasă recunoscută ca fiind o încercare de a face faţă necunoscutului, atunci devine inteligibil şi motivul decisiv pentru continuitatea esteticii clasice în interpretarea artistică. Pentru că normele clasice au creat un cadru de referinţă care garanta intervenţiilor interpretative un grad ridicat de securitate, acestea au rămas valabile încă mult timp după ce vremea lor a trecut. Simmel a lăsat să se înţeleagă că nu există nici o îndoială în faptul că simetria şi construcţia sistemului s-au născut mai curând dintr-o motivaţie strategică, neposedând în nici un caz un caracter ontologic. Cadrul clasic de referinţă a părut a fi, prin urmare, indispensabil pentru interpretare, în momentul în care, în perioada post-clasică, au trebuit date anumite sentinţe asupra unei arte în care ordinea a început a se dezintegra fără oprire. Norma de interpretare, mereu în căutarea sensului ascuns, se transformă astfel în faţa artei parţiale într-o structură defensivă.[35]

În acest sens, *New Criticism*-ul ne oferă un exemplu elocvent. Acesta marchează un punct de cotitură în istoria interpretării, în momentul în care renunţă la jumătatea definitorie a modului clasic de interpretare: creaţia nu este aici decât un înţeles de descoperit într-un context epocal. O astfel de formă de căutare a înţelesului a fost lichidată de către *New Criticism*. Interesul se îndreaptă aici mai mult către elementele operei şi către interacţiunea acestora, astfel încât pentru acest curent de interpretare este mai important cursul funcţiilor din text. Dar tocmai în acest nou câmp de observaţie se poate observa resurecţia vechii norme interpretative. Valoarea operei este măsurată prin potrivirea elementelor

[35] Acest lucru este valabil pentru interpetarea alegorizantă a lui Beckett. A se vedea critica din eseul meu „Die Figur der Negativität", în *Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium* (suhrkamp taschenbuch 225), ed. Hans Mayer şi Uwe Johnson, Frankfurt 1975, pp. 54-68; vezi mai ales pp. 63 şi urm.

sale, iar acest lucru înseamnă că cu cât acestea sunt mai disparate la început şi cu cât sunt acestea mai greu de pus în relaţie în faţa ambiguităţilor pe care le denotă, cu atât mai mare se dovedeşte a fi valoarea estetică a creaţiei, dacă, până la urmă, se poate demonstra armonia părţilor sale componente. Armonizarea, precum şi înlăturarea ambivalenţelor ca scop al interpretării sunt elementele care denotă îndatorirea tacită a *New Criticism*-ului faţă de norma clasică de interpretare. Dar în acelaşi timp, armonizarea câştigă aici o valoare în sine, pe care nu ar fi posedat-o, dacă ar fi avut de reprezentat, în tradiţia regulilor clasice, verosimilitatea cât şi universalitatea înţelesului dezvelit. Astfel, *New Criticism*-ul a distanţat structurile formale ale operei de artă de intenţiile normei clasice, transformându-le în temă ca atare; totuşi, respingerea căutării unui înţeles – cuprins în termenul colectiv *abordare extrinsecă* – nu a însemnat şi o respingere a normei clasice de interpretare în aprecierea cursului funcţiilor din text. De aceea, în cazul tuturor variantelor de joc ale *New Criticism*-ului, supunerea armonioasă a elementelor disparate a fost considerată ca ultimă valoare a operei de artă, expunând însă vederii ca valoare în sine referenţiabilitatea-i precară, indicând deci, în acelaşi timp, şi criza acestei tehnici interpretative.

În orice caz, această situaţie este cât se poate de concludentă. *New Criticism*-ul a schimbat accentele puse în observaţiile criticii şi teoriei literare în aşa mod, încât privirea nu s-a mai îndreptat asupra înţelesului reprezentativ, ci asupra funcţiilor din interiorul textului. În această turnură, el s-a dovedit a fi potrivit cerinţelor contemporaneităţii; a trebuit, însă, să decadă înapoia acestui pas făcut, în momentul în care a încercat să determine interacţiunea funcţiilor prin aceleaşi metode interpretative prin care se încercase şi deconspirarea înţelesului reprezentativ. Încercarea de a interpreta funcţia artei prin intermediul aceloraşi norme dezvoltate cu scopul

deconspirării înţelesului artei semnifică, până la urmă, pierderea a ceea ce fusese câştigat prin descoperirea funcţiei acesteia. Pentru că o funcţie nu reprezintă un înţeles, ci pricinuieşte[36] ceva.

Dacă normele interpretative transmise prin tradiţie nu acoperă doar ruptura istorică, ci se menţin efective chiar şi acolo unde par a se arăta noi orientări în metodele de interpretare, atunci motivaţiile discutate până în acest moment sunt insuficiente pentru a explica longevitatea acestora. Un alt motiv pentru perpetuarea normelor de interpretare moştenite rezidă în necesitatea producerii de consistenţă în orice act de înţelegere. În textele de largă respiraţie, precum romanele şi eposurile, nu toate părţile componente sunt perceptibile pe parcursul lecturii cu aceeaşi intensitate. De acest lucru erau conştienţi deja scriitorii din secolul al XVIII-lea, astfel încât ei ajung să discute în romanele lor recomandări de structurare a textului în vederea simplificării lecturii. Un exemplu în acest sens poate fi găsit în opera lui Fielding[37], mai târziu şi în cea a lui Scott[38] şi a epigonilor acestuia, şi anume metafora poştalionului, care îl stilizează pe cititor în postura unui călător care percepe drumul, de multe ori dificil, de-a lungul romanului, dintr-un punct de vedere itinerant. Se înţelege astfel că, în acest caz, călătorul pune el însuşi din amintire cap la cap cele văzute, stabilind un ansamblu a cărui valabilitate depinde considerabil de atenţia dovedită. În orice caz, el nu poate dispune în fiecare clipă de întreaga călătorie.

---

[36] În orig. „bewirken" cu sensul de „a cauza", „a pricinui", din aceeaşi familie cu „Wirkung", pe care l-am tradus în general prin „efect" (n. tr.).

[37] Vezi Henry Fielding, *Tom Jones* (Everyman's Library), Londra, 1957, p. 364 (ed. cit.). În rom., H. Fielding, *Tom Jones. Povestea unui copil găsit*, traducere de Al. Iacobescu, revizuită de Ion Pas, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, volumul al IV-lea, cartea a XVIII-a, capitolul 1, p. 271.

[38] Vezi Sir Walter Scott, *Waverley* (The Nelson Classics), Edinburgh, s.a., p. 44.

Philip Hobsbaum a parcurs recent critica ultimelor decenii la opera lui Milton *Paradise Lost* şi a încercat să explice prin intermediul termenului său „criteriu de disponibilitate" divergenţele ivite în diversele interpretări. „Este normal, într-adevăr, să se spună că, cu cât este mai lungă o operă, cu atât există mai puţine şanse ca aceasta să fie fără cusur. Dar există o tendinţă printre critici de a cârpi defecte, de a face conexiuni care ar putea să nu existe pentru ceilalţi cititori; iar acest lucru este fără îndoială rezultatul exigenţei criticii înseşi şi a paradoxurilor implicate în aceasta ... Problema, aşa cum o văd eu, este că, pentru a putea păstra în memorie opera ca mai mult decât o înşiruire de fragmente disparate, criticul trebuie să facă unele eforturi în munca de interpretare, indiferent cât de subiectiv şi personal ar putea fi rezultatul. Tentaţia în acest caz este de a transmite acel rezultat *in toto* publicului, exprimând, de câte ori se poate, indignarea în faţa dezacordurilor iscate în mod inevitabil de o astfel de procedură. Bineînţeles că ar fi mult mai elegant, dar şi mai onest să recunoască faptul că, oricât de compactă ar putea părea o operă în intenţiile sale, ea este din păcate fragmentată în efect? ... Acestea sunt lucrurile pe care le-am numit prin conceptul de disponibilitate: la fel cum nici celui mai talentat scriitor nu îi este disponibilă toată experienţa sa, nici toată opera unui scriitor nu îi este disponibilă nici măcar celui mai interesat cititor."[39]

Disponibilitatea precară a întregii opere de-a lungul actelor de percepere şi înţelegere, care se împlinesc dintr-un punct de vedere itinerant, se dovedeşte a fi un imbold considerabil pentru producerea de consistenţă a sensului în lectură – proces care urmează a fi discutat mai pe larg.[40] Ceea ce este însă interesant aici, este evaluarea acelei necesităţi interpretative, de necontestat în perceperea coerentă a unui text. Cu

[39] Philip Hobsbaum, *A Theory of Communication*, Londra 1970, pp. 47 şi urm.
[40] Vezi Partea a III-a, A, 3.

cât eposul lui Milton îi este criticului – din varii motive – mai puțin disponibil, cu atât mai stringentă pare a fi consistența creată de acesta. Acest lucru înseamnă însă că disponibilitatea precară este compensată de interpolarea unor criterii de apreciere habituale, care îl caracterizează în primul rând pe critic, şi mai puțin particularitatea operei. În cazul în care această disponibilitate precară conduce la revendicarea exagerată a unor orientări habituale, atunci consistența creată de critic câştigă în armonie tocmai din aceste orientări. Această situație este caracteristică pentru actul lecturii în general, astfel încât criticul nu este într-o primă fază decât un cititor, care, la fel ca şi orice alt cititor, urmăreşte să cuprindă opera ca întreg prin consistența creată de el însuşi. În acest proces, criticul şi cititorul au aceeaşi competență. Situația devine dificilă în momentul în care criticul revendică pentru structura sa de înțelegere o valoare normativă. În cazul în care se întâmplă aşa ceva, criticul se ciocneşte de obiecțiile publicului cititor, deoarece procesul identic de formare a consistenței se poate realiza de fiecare dată în mod diferit şi va fi ocupat de conținuturi nuanțate în cazul în care se face apel la orientările habituale. Reacția indignată la obiecții dovedeşte că de cele mai multe ori criticul nu reflectă la acele orientări habituale, care îl ajută în producerea consistenței. Şi pentru că nici cititorul nu face acest lucru, criticul ar trebui să explice de ce consistența creată de el este forma cea mai bună de interpretare. Dacă, făcând aceasta, criticul face apel la normele clasice de interpretare, atunci se poate ivi suspiciunea că normele estetice servesc aici justificării unui act subiectiv de înțelegere. Deoarece nu trebuie să uităm următoarele: normele clasice de interpretare au fost create după premisa că totalitatea este mereu prezentă în operă, care, în vederea reprezentării corecte a acesteia, are nevoie de armonia formelor. Altfel se întâmplă în cazul producerii de consistență. Aceasta rămâne strâns legată de orientările habituale ale cititorului. De aceea multe dintre operele literaturii moderne

dovedesc numeroase ruperi de consistenţă, şi nu întotdeauna pentru că au fost concepute într-un mod greşit, ci pentru că astfel de rupturi îngreunează tocmai producerea consistenţei necesară înţelegerii, cu scopul de a face să eşueze orientările habituale. Intenţia comunicativă a acestor rupturi ar fi, aşadar, de a demonstra insuficienţa acestor orientări habituale.

Astfel de fapte explică perpetuarea normelor clasice de interpretare. Pentru că acestea pot fi întrebuinţate nu doar la aprecierea operei, ci şi în cazul armoniei vizate în producerea consistenţei, pentru ca diversele decizii luate de cititor să pară ca şi când ar fi fost induse de aceeaşi normă. – Dacă se consideră şi faptul că norma clasică de interpretare oferă un cadru care înlesneşte accesul la ceea ce este străin, ba chiar face posibilă stăpânirea alterităţilor, atunci motivele care au asigurat perpetuarea acestei norme devin extrem de clare. O normă interpretativă care a părut a ordona actele de înţelegere şi structurile operei, şi care a oferit chiar şi anumite măsuri pentru aprecierea unor lucruri încă necunoscute, trebuie că a părut a fi un fel de fapt al naturii.

Dacă interpretarea şi-a impus pentru multă vreme să găsească semnificaţiile unui text literar, atunci acest lucru presupune că textul nu îşi formulează această semnificaţie. Cum se poate atunci ajunge la aflarea sensului unui text, considerat de norma interpretativă discutată aici aşa de la sine înţeles, încât aceasta să creadă că nu mai trebuie să se ocupe decât cu explicaţia discursivă a acestuia? Procesul, de-a lungul căruia se iveşte o astfel de semnificaţie, se află, din această cauză, cu un pas înaintea tuturor strădaniilor de acest fel. Prin urmare, în centrul interesului ar trebui să se afle procesul de constituire a sensului şi nu sensul ca element depistat prin intermediul interpretării. Dacă avem în vedere acest lucru, atunci interpretarea nu mai poate să se limiteze să le comunice cititorilor săi de ce natură este sensul textului; mai mult, în acest caz, ea va trebui să transforme în obiect al cercetărilor sale însăşi condiţia constituirii sensului. Ea va

renunţa la explicarea textului ca atare şi va expune privirilor condiţia efectului său potenţial. În cazul în care ea va reuşi să tălmăcească potenţialul de efect al unui text, atunci va dispărea şi concurenţa fatală în care s-a aruncat, încercând să impună cititorului semnificaţia detectată de ea ca fiind mai corectă sau mai bună. Criticul, în opinia lui T. S. Eliot, „... nu trebuie să facă uz de forţă, şi nu trebuie să hotărască ce este bine şi ce este rău. El nu trebuie decât să explice: cititorul îşi va forma singur o părere corectă"[41]. Din perspectiva artei moderne, precum şi a istoriei extrem de schimbătoare a receptării textelor literare, cititorul nu mai poate fi educat prin metoda interpretării în ceea ce priveşte sensul – care, oricum, nu există într-o astfel de formă lipsită de context. Mai înţeleaptă ar fi în primul rând o explicaţie a ceea ce se petrece de fapt în actul lecturii. Pentru că acesta este locul în care textele ajung să aibă efectul scontat, şi, după cum se ştie, acest lucru este valabil şi pentru acele opere al căror „înţeles" a devenit deja atât de istoric, încât nu ne mai afectează în mod direct, sau ne „ating" doar în măsura în care sensul constituit în actul lecturii ne introduce într-o lume care ne permite să vedem ceva ce nu mai există, şi pe care o putem înţelege, chiar dacă ne este străină.

---

[41] T. S. Eliot, *The Sacred Wood* (University Paperbacks), Londra 1960. Afirmaţia lui Eliot se găseşte în eseul „The Perfect Critic", p. 11: „[The] critic must not coerce, and he must not make judgments of worse or better. He must simply elucidate: the reader will form the correct judgment for himself". – N. tr.: în româneşte un pasaj similar se găseşte în T. S. Eliot, *Eseuri*, traducere de Petru Creţia, cu o prefaţă de Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1974, în eseul „Hotarele criticii", pp. 170 şi urm.: „Prin urmare, criticul căruia îi sunt cel mai recunoscător este acela care mă poate face să văd ceva pe care nu-l văzusem încă sau la care m-am uitat până acum cu ochii înnegurați de idei preconcepute, care mă aşază faţă în faţă cu lucrul acela şi apoi mă lasă singur cu el. De aici încolo trebuie să mă bizui pe propria mea sensibilitate, inteligenţă şi înţelepciune".

B. Preliminarii la o teorie a receptării estetice

1. Perspectiva orientată asupra cititorului şi obiecţiile tradiţionale

Interpretarea începe astăzi să-şi descopere propria istorie, adică nu numai valabilitatea limitată a fiecărei norme a ei în parte, ci şi acei factori care nu s-au putut impune sub dominaţia normelor moştenite. Dintre aceşti factori face parte fără îndoială şi cititorul, deci adevăratul destinatar (*Adressat*) al textelor. Atâta timp cât se vorbea despre intenţia autorului, despre semnificaţia contemporană, psihanalitică, istorică şi de orice alt fel a textelor sau despre compoziţia lor conformă unei structuri, numai rareori se avea în vedere faptul că toate acestea au sens numai dacă textele sunt citite. Sigur, acest lucru era considerat ca fiind de la sine înţeles, dar în acelaşi timp ştim extraordinar de puţin despre ce se înţelege de fapt prin acest „de la sine înţeles". În orice caz însă, citirea textelor este o premisă indispensabilă pentru cele mai diverse procedee de interpretare şi astfel şi un act ce precede rezultatele fiecărei intervenţii interpretative în parte. Acest lucru l-a reamintit Walter Slatoff în cartea sa *With Respect to Readers*: „Cineva s-ar putea simţi destul de prost trebuind să înceapă prin a insista asupra faptului că operele literare există, în parte cel puţin, pentru a fi citite, că noi chiar le citim, şi că merită să ne gândim la ce se întâmplă când facem acest lucru. Exprimate astfel, afirmaţii de acest fel par a fi prea de la sine înţeles pentru a mai merita să fie făcute, pentru că, de fapt, nimeni nu neagă în mod deschis faptul că cititorii şi cititul

există cu adevărat; chiar şi cei care au insistat asupra autonomiei operelor literare şi asupra irelevanţei răspunsurilor cititorilor, citesc cărţi şi răspund acestora ... La fel de evidentă, poate, este şi observaţia că operele literare sunt importante şi demne de a fi studiate mai ales pentru că ele pot fi citite şi pentru că ele pot naşte răspunsuri în fiinţele umane."[1]

În actul de lectură are loc interacţiunea, esenţială pentru fiecare operă literară, dintre structura sa şi destinatar. Din acest motiv, şi teoria fenomenologică a artei a atras cu toată puterea atenţia asupra faptului că examinarea unei opere literare nu trebuie să se concentreze numai asupra datului configuraţiei textului (*Gegebenheit der Textgestalt*), ci în aceeaşi măsură şi asupra actelor de sesizare (*Erfassung*) a acestuia. De aceea, Ingarden a confruntat structura stratificată a operei literare cu modurile concretizării acesteia. Textul ca atare pune la dispoziţie numai diverse „intenţii schematizate"[2] prin care poate fi scos la iveală obiectul operei, în timp ce adevărata ivire (*Hervorbringung*) devine un act de concretizare. – Concluzia ar fi: opera literară are două poluri, ce ar putea fi numiţi polul artistic şi polul estetic, cel artistic fiind textul creat de autor, iar cel estetic concretizarea realizată de către cititor. Dintr-o astfel de polarizare rezultă faptul că opera literară nu este exclusiv identică nici cu textul, nici cu

---

[1] „One feels a little foolish having to begin by insisting that works of literature exist, in part, at least, in order to be read, that we do in fact read them, and that it is worth thinking about what happens when we do. Put so blatantly, such statements seem too obvious to be worth making, for after all, no one directly denies that readers and reading do actually exist; even those who have most insisted on the autonomy of literary works and the irrelevance of the readers' responses, themselves do read books and respond to them ... Equally obvious, perhaps, is the observation that works of literature are important and worthy of study essentially because they can be read and can engender responses in human beings." – Walter J. Slatoff, *With Respect to Readers. Dimensions of Literary Response*, Ithaca 1970, p. 3.

[2] Vezi Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen[2] 1960, pp. 294 şi urm.

concretizarea acestuia. Căci opera este mai mult decât textul, deoarece prinde viaţă de-abia în concretizare, iar aceasta la rândul ei nu este pe deplin liberă de dispoziţiile pe care le aduce în operă cititorul, chiar dacă astfel de dispoziţii sunt activate cu condiţionarea textului. Deci, acolo unde textul şi cititorul ajung la o convergenţă, acolo se află locul operei literare, iar acest loc are în mod inevitabil un caracter virtual, deoarece nu poate fi redus nici la realitatea textului, nici la dispoziţiile ce-l caracterizează pe cititor.

Din această virtualitate a operei izvorăşte dinamica sa, care la rândul său reprezintă condiţia pentru efectul suscitat de operă. În concluzie, textul se configurează ca un dat (*Gegebenheit*) de abia prin performanţa constitutivă a unei conştiinţe receptoare, astfel încât opera poate evolua către adevăratul său caracter procesual numai în actul lecturii. De aceea, de aici încolo se va vorbi de operă numai atunci când acest proces se împlineşte în procesul de constituire revendicat de către cititor şi declanşat de către text. Opera reprezintă faptul de a fi constituit al textului în conştiinţa cititorului (*das Konstituiertsein des Textes im Bewußtsein des Lesers*).

Dacă locul virtual al operei transformă textul şi cititorul în poluri ale unei relaţii, atunci aceasta va beneficia ea însăşi de un interes prioritar. Pentru a nu o pierde din vedere, examinarea operei nu are voie să se concentreze în mod exclusiv asupra nici uneia dintre cele două poziţii. A izola polurile ar însemna reducerea operei la tehnica descriptivă a textului, respectiv la psihologia cititorului, ceea ce este echivalent cu a estompa exact acel proces ce trebuie examinat. Prin aceasta nu se doreşte contestarea necesităţii euristice a unei analize a componentelor, dar trebuie totuşi reflectat la faptul că – dacă această analiză domină în permanenţă – locul virtual al operei dispare. Spargerea operei în părţile sale constituente şi examinarea izolată a acestora ar decurge fără probleme numai în cazul în care relaţia dintre text şi cititor ar

corespunde exact modelului din teoria informației privind emițătorul și receptorul. Acest lucru ar presupune existența unui cod comun, cu un conținut puternic definit, care să asigure receptarea mesajului, dat fiind faptul că într-un astfel de proces comunicarea se derulează unidirecțional dinspre emițător către receptor. În operele literare, însă, are loc o interacțiune, în cursul căreia cititorul „receptează" sensul textului prin faptul de a-l constitui. În locul preexistenței unui cod definit din punctul de vedere al conținutului, acesta ia naștere de abia în cadrul procesului de constituire, în cursul căruia receptarea mesajului ar coincide cu sensul operei. Dacă presupunem că se întâmplă astfel, atunci trebuie să pornim de la ideea conform căreia condițiile elementare ale unei asemenea interacțiuni își au originea în structurile textului. Natura acestora este una stranie. Cu toate că sunt structuri ale textului, ele nu-și împlinesc funcția în text, ci în faptul de a-l afecta pe cititor. Aproape fiecare structură reprezentată în textele ficționale face dovada acestui dublu aspect: este concomitent structură verbală și structură afectivă. Aspectul verbal dirijează reacția și îi împiedică arbitrariatatea; aspectul afectiv reprezintă împlinirea a ceea ce era deja prestructurat în limbajul textului. Descrierea interacțiunii rezultate din acest dublu aspect promite atunci să scoată în evidență câte ceva despre structura acțiunii textelor (*Wirkungsstruktur der Texte*) și despre structura reacției cititorului (*Reaktionsstruktur des Lesers*). „Un exemplu simplu poate explica acest lucru. Dacă studiem construcția ritmică a unui fragment verbal oarecare, avem de-a face în permanență cu factori care nu sunt psihologici. Dacă însă analizăm această construcție ritmică a limbii ca pe ceva al cărei scop este producerea în cele mai diverse moduri cu putință a unei reacții funcționale corespunzătoare, atunci reproducem prin această analiză, pornind de la factori absolut obiectivi, câteva trăsături ale reacției estetice. Este

absolut clar că reacţia estetică reprodusă în acest mod va fi o reacţie complet impersonală, adică ea nu purcede de la reacţia singulară a unui om şi nu reflectă un proces psihologic individual în întreaga sa concreteţe, însă acest lucru reprezintă mai degrabă un avantaj. Acest lucru ne ajută să observăm esenţa reacţiei estetice în forma sa pură, fără a o amesteca cu toate procesele întâmplătoare cu care s-a împletit în psihicul individual."[3]

Din acest motiv, descrierea interacţiunii dintre text şi cititor trebuie să se refere în mod primar la procesele de constituire prin care textele sunt receptate în procesul lecturii. O asemenea experienţă precede întotdeauna orice semnificaţie atribuită operelor, deoarece aceasta izvorăşte din ele. A-ţi fi transparentă o asemenea experienţă înseamnă a-ţi trezi conştiinţa pentru perceperea unor acte din care izvorăsc judecăţile noastre despre artă, ce-şi găsesc acoperire în experienţa artei. Este caracteristic pentru natura efectului estetic faptul că acesta nu poate fi stabilizat într-un deja existent. Ba chiar folosirea cuvântului „estetic" exprimă poate o oarecare stânjeneală a discursului; „estetic" desemnează mai degrabă un loc gol în limbajul referenţial (*merkmalsbestimmte Rede*), decât faptul că ar reprezenta el însuşi o definiţie, o trăsătură definită. Josef König scria cândva referitor la acest lucru: „Cu siguranţă ... expresiile «a avea un efect frumos» şi «acest lucru are un efect frumos» nu sunt expresii care să nu semnifice nimic. Dar din ceea ce semnifică ele – şi anume tocmai în opoziţie cu alte expresii, care nu sunt nici ele expresii care să nu semnifice nimic – nu contează decât aceea că ceea ce semnifică ele *nu este nimic altceva decât* ceea ce este semnificat prin ele; şi deci este adevărat că ele semnifică *ceva* numai dacă acel ceva nu este nimic altceva decât ceea ce este semnificat prin

[3] L. S. Wygotski, „Das psychologische Problem der Kunst", în: *Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen*, ed. Wilhelm Dehn, Frankfurt 1974, pp. 148 şi urm.

aceste expresii."[4] Efectul estetic este spoliat astfel tocmai de această particularitate, atunci când începi a trece ceea ce este semnificat prin el în contul semnificațiilor cunoscute; căci dacă efectul estetic semnifică ceea ce ia naştere prin el, atunci el este non-identicul (*das Nicht-Identische*) cu actualul repertoriu al lumii (*Bestand der Welt*). Totodată înțelegem însă, de ce acestui non-identic şi indefinibil i se atribuie neîncetat trăsături în definiții specifice: se doreşte reducerea lui la ceva inteligibil. Dacă se întâmplă aşa ceva, atunci efectul dispare; căci el rămâne efect atâta vreme cât ceea ce este semnificat prin el nu izvorăşte din nimic altceva decât din acest efect, care la început poate fi clasificat doar ca un refuz al subordonării sau ca scoaterea receptorului din subordonările sale. Tragem concluzia că trebuie să înlocuim vechea întrebare referitoare la semnificația unei poezii, unei drame, unui roman cu întrebarea despre ce i se întâmplă cititorului, atunci când prin lectură trezeşte la viață texte ficționale. Semnificație în acest caz ar avea mai degrabă structura evenimentului (*Struktur des Ereignisses*); ea însăşi este o survenire (*Geschehen*) ce nu poate fi redusă la denotația faptelor empirice sau de orice alt fel. Însă prin aceasta se modifică caracterul sau cel puțin evaluarea semnificației înseşi. Dacă textul ficțional există prin efectul pe care îl declanşează în noi, atunci semnificația ar putea fi mai degrabă înțeleasă ca produs al efectului trăit, adică la urma urmei prelucrat, şi nu ca idee dată dinainte operei, care să se înfățişeze prin operă.

Prin aceasta şi interpretarea primeşte o altă sarcină: în loc să descifreze sensul, trebuie să elucideze (*verdeutlichen*) potențialul de sensuri pe care le pune la dispoziție textul, din care cauză actualizarea prin lectură se desfăşoară ca un proces de comunicare ce trebuie descris. Bineînțeles că în

[4] Josef König, „Die Natur der ästhetischen Wirkung", în: *Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Helmuth Plessner*, ed. Klaus Ziegler, Göttingen 1957, p. 321.

procesul lecturii potențialul de sensuri nu poate fi niciodată complet, ci întotdeauna doar parțial desluşit. Însă tocmai acest lucru face cu atât mai necesară analiza sensului ca survenire (*Geschehen*); căci numai aşa ies în evidență premisele care condiționează constituirea sensului. De aceea, oricât de individuale ar fi nuanțele sensului constituit într-un caz particular, actul de constituire însuşi posedă anumite caracteristici precizabile, care stau la baza realizărilor individuale ale textului şi, ca urmare, au o natură intersubiectivă. Interpretarea orientată spre semnificație credea că trebuie să-i spună cititorului ce semnificație a textului trebuie să recunoască. Pentru ea, caracterul de survenire al textului rămânea la fel de ascuns ca şi experiența cititorului, care este determinată de un astfel de caracter de eveniment. Totuşi, indiferent dacă vom considera că interpretarea orientată spre semnificație trebuie supusă criticii sau nu, se pune întrebarea, dacă nu cumva în cazul de față se amestecă două stări de lucruri diferite, pentru care s-ar impune o separare absolută. Dacă o semnificație stabilită îşi găseşte însemnătatea, ba chiar legitimarea abia prin raportarea ei la un cadru de referință aflat în afara textului, atunci această semnificație ca rezultat al textului nu mai poate fi de fapt de natură estetică. Căci, în acest caz, ea este condiționată de prezența unor trăsături caracteristice, ceea ce înseamnă că are un caracter discursiv. În schimb, survenirea textului (*Textgeschehen*) întruchipează, referitor la rezultatele sale, mai degrabă un punct de plecare, din care acestea ies la iveală. Bineînțeles că această survenire se sfârşeşte într-un sens constituit. Acesta are inițial un caracter estetic, pentru că se semnifică pe el însuşi; căci prin el ia naştere în lume ceva, ce înainte nu era în ea. Ca urmare, el se poate manifesta numai ca efect, care nu trebuie să se legitimeze în fața nici unei referințe existente; recunoaşterea de care va beneficia caracterul estetic are loc prin experiența scoasă la iveală de el în cititor. Să recunoaştem, însă, că acest

caracter estetic al sensului este deosebit de labil şi că este în permanenţă pe punctul de a se transforma într-o determinare prin trăsături caracteristice de tip discursiv (*diskursive Merkmalsbestimmtheit*). Cu toate acestea, sensul începe să-şi piardă caracterul estetic şi să adopte unul discursiv de-abia în momentul în care se pune întrebarea despre semnificaţia sa. În acest moment el încetează de a se mai semnifica pe sine însuşi şi astfel de a mai fi un efect estetic. Aici iese la iveală particularitatea conceptului de sens al textelor ficţionale; ea are – pentru a adapta o expresie a lui Kant – natură amfibolică: sensul are ba caracter estetic, ba caracter discursiv.

Această basculare este condiţionată chiar de structura acestui concept de sens. Căci sensul ca efect estetic nu se poate menţine în această stare; numai experienţa declanşată de el şi care se derulează în cititor indică faptul că el va declanşa ceva, despre care nu se va mai putea spune că ar avea neapărat o natură estetică. Se doreşte înţelegerea experienţei declanşate de către text, ceea ce duce în mod obligatoriu la prelucrarea acesteia, care prelucrare se desfăşoară prin intermediul mijloacelor de orientare de care dispune cititorul. Astfel iese la iveală punctul culminant al acestui concept de sens, prin care pot fi distinse strategiile de interpretare. Interpretarea orientată spre semnificaţie denaturează această diferenţiere; de aceea ea nu remarcă relaţia ciudată prin care efectul estetic se propagă în determinări extraestetice. Ea se află întotdeauna dincolo de punctul de vârf şi înţelege sensul ca fiind expresia unor semnificaţii colectiv recunoscute. Analiza efectului estetic se situează dincoace de acest punct de vârf: în mare parte din cauză că abia elucidarea proceselor de constituire pune în lumină specificitatea acelui sens, care este reclamat pentru orientări atât de diferite; mai apoi însă şi pentru că o asemenea analiză creează înainte de toate premisele unei stări de lucruri, care nu mai poate fi pusă în discuţie aici, dar care poate fi măcar amintită ca problemă. Adică: cum

trebuie gândită prelucrarea practică a efectului estetic şi care ar fi eventualele urmări ale acesteia? – Dacă interpretarea orientată spre semnificaţie a tratat aceste două procese – pe cel al constituirii şi pe cel al prelucrării sensului – ca şi cum ele nu ar avea nevoie de lămuriri, decisiv pentru acest lucru a fost obiectivul ei, şi anume acela de a descoperi semnificaţia obiectivă, definibilă a textelor. Istoria interpretării ne arată, însă, că sistemul de referinţă necesar a fost deseori unul al unei subiectivităţi cultivate, astfel încât cercetarea întreprinsă şi succesul obţinut de interpretare au avut o origine a cărei înlăturare se afla pe lista obiectivelor declarate ale acestei abordări interpretative.

Această constatare este necesară tocmai pentru faptul că teoriei orientate spre cititor i se reproşează de la bun început un subiectivism necontrolat. Hobsbaum a formulat de curând această opoziţie într-un mod foarte pregnant: „În mare poate fi spus că teoriile emise cu privire la artă diferă conform gradului de subiectivitate pe care îl atribuie răspunsurilor recipienţilor. Or, iar aceasta înseamnă acelaşi lucru, ele diferă în funcţie de gradul de obiectivitate pe care îl atribuie operei de artă. Astfel, gama teoriilor se întinde de la Subiectivism, unde se crede că fiecare persoană în parte îşi va recrea opera în felul său personal, la Absolutism, unde se înţelege că s-a găsit un standard ideal căruia trebuie să i se conformeze toate operele de artă."[5]

[5] „Roughly it can be said that theories of the arts differ according to the degree of subjectivity they attribute to the response of the percipient. Or, what comes to the same thing, they differ according to the extent of the objectivity they attribute to the work of art. Thus the gamut of theory stretches from Subjectivism, where it is felt that each person will recreate the work in his own private way, to Absolutism, where it is felt that an ideal standard has been revealed to which each work of art should conform." – Philip Hobsbaum, *A Theory of Communication*, Londra 1970, p. XIII.

Din acest motiv, una dintre obiecţiile principale formulate împotriva teoriei efectului estetic sau a receptării estetice este că aceasta lasă textul în seama bunului-plac subiectiv al înţelegerii, deoarece îl priveşte prin prisma actualizării sale, negându-i astfel identitatea. Nu trebuie totuşi să tăgăduim faptul că textul, ca întruchipare obiectivă a unui „ideal standard", include o serie de decizii preliminare, a căror univocitate nu pare a fi asigurată în mod automat. Chiar dacă ar exista un consens cu privire la idealitatea standardului, a cărui întruchipare obiectivă ar trebui să se petreacă în operă, tot nu se spune încă nimic prin aceasta despre o interpretare adecvată din partea cititorului, pentru care această idealitate ar trebui să fie o mărime obiectivă. Şi mai ales, cine ia toate aceste decizii referitoare la idealitatea standardului, la obiectivitatea întruchipării acestuia şi la justeţea înţelegerii? Chiar dacă răspunsul ar suna: criticul, bineînţeles, acesta este înainte de toate tot un cititor, ale cărui judecăţi, cu toată fermitatea preliminară a orientării sale, iau naştere tot prin intermediul lecturii. Dacă însă judecăţile cu pretenţia obiectivităţii iau naştere dintr-o bază atât de neelucidată ca aceea întruchipată de lectură, atunci nu poate fi pus semnul egalităţii între reproşul subiectivismului adus teoriei efectului estetic şi privatizarea textelor. Dimpotrivă, din moment ce toate actele de înţelegere se desfăşoară prin intermediul unei asemenea privatizări arătate cu degetul, atunci aceasta se dovedeşte a necesita în chip imperativ o clarificare.

Trebuie să recunoaştem însă, fără ocolişuri, că asemenea acte de înţelegere sunt de fapt dirijate de către structurile textului, dar nu sunt pe deplin controlate de către acestea. În acest punct se adulmecă deja apariţia bunului-plac. Trebuie totuşi să ne gândim că textele ficţionale îşi conturează obiectul, dar nu reproduc obiecte deja existente. Acest lucru este valabil chiar şi acolo unde textele sunt înţelese ca fiind reprezentări ale standardului ideal; căci idealitatea ca năzuinţă, ca

aceea spre care se tinde, implică tocmai această calitate de a nu fi dată. Ca urmare, obiectualitatea conturată de către textele ficţionale nu posedă acea determinare completă a obiectelor reale; textele ficţionale sunt îmbibate de sume de nedeterminări. Însă acestea nu reprezintă un deficit, ci întruchipează condiţii elementare de comunicare ale textului, care fac posibilă participarea cititorului la revelarea intenţiei textului. Pe acest lucru se bazează la urma urmei şi cognoscibilitatea acelui standard ideal, pe care teoria obiectivistă l-a postulat ca reprezentând calitatea textelor. Chiar şi numai faptul că o asemenea idealitate trebuie accentuată sau chiar descoperită de către interpretare indică faptul că ea nu este dată într-o evidenţă nemijlocită. Astfel, sumele de nedeterminări ale textelor deschid, ce-i drept, un anumit spectru de realizare, însă acesta nu reprezintă bunul-plac al comprehensiunii, ci întruchipează condiţia centrală a interacţiunii dintre text şi cititor. Respingerea acestei stări de lucruri sub acuza unui subiectivism neelucidat duce la întrebarea, dacă o interpretare raportată la descoperirea standardului ideal îşi poate măcar imagina comunicarea dintre text şi cititor, cu alte cuvinte comunicarea necesară a acestei idealităţi, altfel decât în forma unei armonii prestabilite.

Dacă sumele de nedeterminări se dovedesc a fi condiţii de comunicare, ce pun în mişcare o interacţiune în decursul căreia textul poate fi cunoscut, atunci această experienţă nu poate fi deocamdată calificată ca fiind privatistă. Mai degrabă are loc posibila ei privatizare abia acolo unde ea se contopeşte cu experienţa cititorului individual. Acest lucru, însă, este pe deplin adecvat şi pune în lumină faptul că privatizarea textelor în cadrul teoriei orientate spre cititor se deplasează în cadrul procesului de înţelegere către o cu totul altă zonă decât cea presupusă: şi anume către zona unde experienţa estetică se transformă în prelucrare practică.

Dacă interesul pentru o antiteză subiectivism-obiectivitate tinde să denatureze stări de fapt importante, deoarece acestea apar întotdeauna numai într-un imperativ de tipul ori/ori, atunci apare bănuiala că e vorba de fapt de o pseudoproblemă produsă de realismul conceptual al esteticii. „... teoria estetică este o încercare din punct de vedere logic futilă de a defini ceea ce nu poate fi definit, de a enumera caracteristicile necesare şi suficiente a ceea ce nu are caracteristici necesare şi suficiente, de a vedea conceptul de artă ca fiind închis, când însăşi folosirea acestuia îi demonstrează şi îi cere deschiderea."[6] Fireşte, însă, că această judecată nu este preponderentă în practica interpretării. În general, interpretarea se comportă în mod obiectivist, închizând astfel deschiderea operelor de artă prin actele ei de determinare. Dacă spunem, de exemplu, că o operă literară este bună sau proastă, ceea ce – după cum ştim din experienţă – se întâmplă adesea, atunci emitem o judecată de valoare. Dacă însă suntem nevoiţi să motivăm această judecată de valoare, atunci numim criterii a căror natură nu ţine de fapt de domeniul valorii, ci desemnează particularităţi ale operei puse în discuţie. Poate că vom compara aceste particularităţi cu cele ale altor opere, fără a obţine însă astfel mai mult decât o extindere a catalogului criteriilor. Însă diferenţele elucidate între criteriile adoptate nu reprezintă valoarea însăşi. Ele desemnează doar premisele pentru o sinteză, care se exprimă în judecata de valoare, dar care în configuraţia sa reală nu poate fi motivată prin trăsăturile caracteristice prezentate şi prin diferenţele care rezultă din acestea. A spune că-ţi place un roman, deoarece personajele sunt realiste, înseamnă să atribui unei trăsături

[6] „... aesthetic theory is a logically vain attempt to define what cannot be defined, to state the necessary and sufficient properties of that which has no necessary and sufficient properties, to conceive the concept of art as closed when its very use reveals and demands its openness." – Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics", în: *Philosophy Looks at the Arts*, ed. Joseph Margolis, New York 1962, p. 52.

caracteristice verificabile o apreciere subiectivă, care în cel mai bun caz poate presupune un consens. A revendica unele trăsături caracteristice date obiectiv pentru o anumită preferinţă nu înseamnă nici pe departe că judecata de valoare a devenit obiectivă, ci că preferinţele subiective ale celui care a emis judecata au fost obiectivate. Un asemenea proces dă la iveală orientările care ne conduc. Acestea pot fi apoi concepute ca norme interiorizate ale celui care a emis judecata, şi chiar dacă prin aceasta nu devin judecăţi de valoare obiective, totuşi înlesnesc accesul intersubiectivităţii la subiectivitatea de neînlăturat a judecăţilor de valoare. În acest sens este concludentă controversa în jurul operei lui Milton dintre C. S. Lewis şi F. R. Leavis. Punctul decisiv al acestei controverse a fost formulat de către C. S. Lewis după cum urmează: „Nu este vorba de faptul că el şi cu mine vedem lucruri diferite când ne uităm la *Paradise Lost*. El vede şi urăşte aceleaşi lucruri pe care eu le văd şi le iubesc."[7] De aici rezultă că amândoi consideră trăsăturile caracteristice pentru aprecierile lor ca existente în mod obiectiv. De aceea, nu rezultă diferenţe în actul de înţelegere al epopeei miltoniene; acesta este un proces intersubiectiv identic. Însă diferenţele încep să apară la un nivel la care de fapt ele n-ar mai trebui să existe, dacă se doreşte să rămână relevantă clasificarea între subiectiv şi obiectiv. Cum poate un proces de constituire intersubiectiv identic să însemne dintr-odată lucruri atât de diferite? Cum devin judecăţile subiective, când baza lor posedă un grad înalt de consens vădit obiectiv? Poate pentru că un text literar conţine indicaţii verificabile în mod intersubiectiv pentru revelarea sensului său, care apoi, ca sens constituit, poate declanşa, desigur, trăiri absolut diferite şi ca urmare, în mod corespunzător, şi aprecieri diferite. Dacă operaţiile cauzate de

[7] „It is not that he and I see different things when we look at *Paradise Lost*. He sees and hates the very same that I see and love." – C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (Oxford Paperbacks 10), Londra 1960, p. 134.

text sunt de natură intersubiectivă, atunci prin aceasta este dată o bază de comparaţie care permite aprecierea evaluărilor subiective ale trăirilor.

Dar în cazul acesta, ce mai exprimă realismul conceptual cu privire la noţiunile subiectiv/obiectiv? De fapt putem califica ceva ca fiind subiectiv numai atunci când dispunem de criterii obiective ale diferenţierii, care însă în cazul esteticii provin din acelaşi strat al subiectului care se obiectivează şi în judecăţile de valoare. Conceptele estetice, însă, nu sunt în mod riguros orientate de definiţii, din care cauză îşi şi pot dezvolta în mod corespunzător utilitatea funcţiilor numai acolo unde se pot desprinde de rigoarea conceptului. Adică conceptele estetice trebuie să fie concepte deschise. „Un concept este considerat a fi deschis dacă condiţiile sale de aplicare sunt amendabile şi corectabile; acest lucru înseamnă că o situaţie sau un caz poate fi imaginat sau asigurat, care ne-ar împinge să luăm o anumită *decizie* pentru a extinde utilizarea conceptului spre a putea acoperi acest lucru, sau pentru a renunţa la concept şi a inventa unul nou spre a putea face faţă noului caz şi noilor caracteristici ale acestuia."[8] Prin faptul că un concept deschis transcende trăsăturile sistemului de referinţă existent el traduce o calitate a esteticului în discursivitate. Ea se arată pe de-o parte ca surplus a ceea ce cunoaştem, iar pe de altă parte în depotenţarea cadrului de referinţe devenite simple intervenţii euristice.

Concentrarea interesului asupra structurii efectelor textelor nu este supusă, însă, numai acuzei de subiectivism, ci şi acuzei a ceea ce Wimsatt şi Beardsley au numit „Affective Fallacy" („eroare afectivă", în engl. în orig., n. tr.) în

[8] „A concept is open if its conditions of application are emendable and corrigible; i. e., if a situation or case can be imagined or secured which would call for some sort of *decision* on our part to extend the use of the concept to cover this, or to close the concept and invent a new one to deal with the new case and its new property." – Weitz, p. 54.

renumitul lor eseu. „Eroarea afectivă [«Affective Fallacy»] este o confuzie între poezie şi *rezultatele* acesteia (ceea ce *este* şi ceea ce *face*) ... Aceasta începe încercând să deducă standardele criticii din efectele psihologice ale poeziei şi sfârşeşte într-o atitudine impresionistă şi relativistă. Rezultatul ... este că însăşi poezia, ca obiect al judecăţii critice specifice, tinde să dispară."[9] Ceea ce este corect la această constatare se aplică însă şi acelei poziţii care se află aici în opoziţie cu „Affective Fallacy". Căci judecata critică, care trebuie să se refere la poezie, duce şi ea la un rezultat. Ca urmare, diferenţa între intervenţia corectă şi cea greşită se poate raporta numai la natura rezultatelor; se pune totuşi întrebarea, dacă nu cumva problema propriu-zisă se află chiar în caracterul rezultatului şi mai puţin în calitatea acestuia.

Dacă admitem pentru o clipă legitimitatea clasificării textelor drept semnificaţie reprezentată (*what the poem is and what the poem is about*) şi drept potenţiale de efecte (*what the poem does*), atunci are loc în ambele cazuri o identificare condiţionată perspectivic a textului cu o anumită intenţie. În primul caz textul este raportat la o semnificaţie postulată, în cel de-al doilea la un receptor postulat. Indiferent cum am aprecia legitimitatea unor astfel de postulate, amândouă par să aibă ceva în comun tocmai având în vedere diversitatea lor. Ambele sunt acte de determinare, care decid ce este în mod prioritar textul literar. De aici se poate deduce o calitate aparte a textului literar, care constă în faptul că el provoacă acte de determinare ce pot fi de foarte diferite feluri. De aceea este şi aşa de dificilă înţelegerea textelor literare fără asemenea acte de determinare. Ele se aseamănă unor

[9] „The Affective Fallacy is a confusion between the poem and its *results* (what it *is* and what it *does*) ... It begins by trying to derive the standard of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism. The outcome ... is that the poem itself, as an object of specifically critical judgment, tends to disappear." – W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington 1967, p. 21.

formațiuni plutitoare, care îndeamnă în mod imperios privitorul să le fixeze în determinări. Dacă se întâmplă acest lucru, atunci se manifestă tendința de a confunda calitatea fiecărei determinări în parte cu natura textului, cu toate că aceasta constă în faptul că trebuie să ne împingă la astfel de acte de determinare fără ca ele să fie din capul locului identice cu rezultatul obținut prin acest procedeu.

Majoritatea problemelor esteticii literare iau naştere din această stare de fapt. Căci se pare că tindem să zădărnicim succesul strădaniilor noastre de a afla câte ceva despre literatură prin determinările la care ne împing în permanență textele însele. Din acest punct de vedere structural, „Affective Fallacy" criticat de Wimsatt şi Beardsley nu se deosebeşte de acea determinare pe care ei o consideră potrivită pentru examinarea operei de artă. Critica lor este judicioasă în măsura în care consideră că dispariția operei în rezultatul produs de ea nu mai este o problemă a esteticii, ci în acest caz specific una a psihologiei. Ca urmare, această critică se aplică întotdeauna acolo unde opera este confundată cu rezultatul ei. La o astfel de confuzie se poate ajunge, însă, numai din cauză că textele literare prestructurează cel puțin în mod potențial asemenea „rezultate" într-atât, încât ele pot fi actualizate de către receptor în faza de realizare în funcție de felul deciziilor de selectare luate de el. Privite astfel, textele literare inițiază mai degrabă realizări ale sensului. Calitatea lor estetică se află în această „structură de realizare" (*Vollzugsstruktur*), care nu poate fi identică cu produsul fie şi numai din motivul că numai participarea cititorului face posibilă constituirea sensului. Ca urmare, *quale*-ul textelor literare se întemeiază pe faptul că ele încearcă să creeze ceva ce ele însele încă nu sunt. De aici rezultă că teoria literară a efectului estetic sau a receptării estetice nu poate fi absolut deloc atinsă de reproşul de „Affective Fallacy", căci ea descoperă „structura de realizare" numai drept calitate estetică a textelor literare, care precede orice posibilitate de a fi afectat (*Affiziertwerden*), şi în

a cărei desfăşurare sunt solicitate nu numai facultăţile emotive, ci în acelaşi mod şi cele cognitive. În afară de asta, teoria efectului are ca premisă separarea analitică între „structura de realizare" şi rezultat, premisă ce dispare din faţa ochilor întotdeauna acolo unde i se pune textului întrebarea referitoare la semnificaţia lui.

2. Concepte privind cititorul şi conceptul de cititor implicit

Northrop Frye scria: „S-a spus despre Boehme că scrierile sale sunt asemeni unui picnic, la care autorul contribuie cu cuvintele, iar cititorul cu înţelesul acestora. Este posibil ca această remarcă să fi fost o ironie la adresa lui Boehme, cu toate acestea ea este o descriere exactă a tuturor operelor literare de artă, fără nici o excepţie."[10] Dar încercarea de a pătrunde în această relaţie de cooperare întâmpină dificultăţi, pentru că se ridică întrebarea ce fel de cititor se are în vedere atunci când se discută despre o astfel de interacţiune între autor şi cititor. Critica literară a determinat, între timp, o serie întreagă de tipuri de cititori, invocaţi întotdeauna când trebuie hotărât efectul sau modul de receptare al anumitor opere literare. De regulă, astfel de tipuri de cititori sunt mai degrabă construcţii menite să servească formulării scopurilor cognitive. Ele se deosebesc, cel puţin în tendinţă, unele de altele prin aceea că uneori această construcţie este accentuată în defavoarea substratului, iar alteori se pune în cârca substratului forţa doveditoare pentru supoziţiile făcute. Într-o astfel de diferenţiere de grad sunt cuprinse predecizii care

[10] „It has been said of Boehme that his books are like a picnic to which the author brings the words and the reader the meaning. The remark may have been intended as a sneer at Boehme, but it is an exact description of all works of literary art without exception." – Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Boston 1967, pp. 427 şi urm.

privesc chestiunea dacă se urmăreşte elucidarea structurilor de efect sau dacă, dimpotrivă, efectele trăite trebuie documentate.

Tipuri proeminente se dovedesc astfel a fi atât cititorul ideal, precum şi cel contemporan, cu toate că o invocare directă a acestora este însoţită de cele mai multe ori de prudenţă, mai ales pentru că primul dintre cei doi este bănuit a fi o simplă construcţie, iar celălalt, cu toate că este prezent, nu poate fi conceput decât cu dificultate în calitatea sa de construcţie necesară pentru afirmaţii generalizatoare. Dar cine ar vrea să tăgăduiască că există cititorul contemporan, ba poate chiar şi cel ideal? Prin urmare, valoarea acestor două tipuri se află în verificabilitatea substratului acestora. Ce importanţă este atribuită substratului ca instanţă de verificare poate fi recunoscut din faptul că mai nou se încearcă profilarea unui tip de cititor care să aibă mai mult decât o valoare euristică. Avem în vedere acel tip, a cărui dispoziţie psihică a devenit abordabilă prin constatările din domeniul psihanalizei. Exemplare în această privinţă sunt cercetările lui Simon Lesser şi ale lui Norman Holland[11], la care ne vom întoarce. În acest moment poate fi însă deja susţinut faptul că recurgerea la natura psihică a omului ca element de bază pentru un tip de cititor izvorăşte, nu în ultimul rând, din dorinţa de a se elibera de limitările tipurilor de cititori deja amintite. Din această cauză, o teorie literară psihanalitică a efectelor poate revendica pentru sine o mai mare plauzibilitate, deoarece tipul de cititor portretizat de aceasta pare a exista cu adevărat; acest cititor a fost astfel exonerat de suspiciunea de-a fi doar o simplă construcţie.

În general, amintitele tipurile de cititori se deosebesc între ele prin faptul că în cazul unuia dintre ele este evidenţiată mai mult construcţia, iar în cazul celuilalt, mai mult substratul empiric, pentru a documenta scopurile cognitive,

[11] Vezi şi Partea I, B, 3.

respectiv seriozitatea afirmațiilor făcute în privința efectului literar. Dacă se pornește de la ideea cititorului contemporan, atunci poate fi demarată mai ales o istorie a modurilor de receptare. Receptarea literaturii de către un public anume se află, prin urmare, în centrul atenției. În același timp, judecățile cu privire la operele literare reflectă totuși anumite atitudini și norme ale publicului contemporan, astfel încât în oglinda literaturii transpare codul cultural care a condiționat aceste judecăți. Acest lucru este valabil și acolo, unde istoria receptării se ocupă cu documentele parvenite de la cititori care, din perspective istorice diferite, și-au dat cu părerea asupra operei aflate în discuție. Istoria receptării dezvăluie în fiecare dintre cazuri normele critice ale cititorilor, devenind astfel punctul de referință în elaborarea unei istorii sociale și a unei istorii a gustului publicului cititor. Documentația indispensabilă în acest sens, cuprinzând mărturii ale cititorilor, începe însă a se reduce simțitor pe măsură ce căutăm mai departe de secolul al XVIII-lea. Din aceasta rezultă că, de cele mai multe ori, cititorul contemporan nu mai poate fi reconstruit decât din înseși textele vremii. Se impune astfel întrebarea, dacă un astfel de proces de reconstrucție poate fi înțeles ca fiind cel al unui cititor contemporan, ori dacă acesta nu cumva reprezintă doar rolul, derivat din text, de care publicul cititor va fi influențat și ghidat. În fiecare dintre cazuri însă, cititorul astfel conturat își va avea originile într-un alt „substrat". În loc să rezulte din mărturiile unui cititor care a existat cu adevărat, el se va naște din structura unui text.

Într-o opoziție aproape diametrală cu cititorul contemporan se află preainvocatul cititor ideal, al cărui substrat este de mii de ori mai greu de localizat, cu toate că posibilitatea de a recunoaște în persoana criticului literar, respectiv a filologului, substratul acestei abstracțiuni nu este cu totul nejustificată. Judecățile criticilor și ale filologilor au fost cu siguranță îmbogățite, filtrate și corectate, datorită multitudinii de texte care le-au trecut prin mână. Dar acest lucru nu îi face să

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

fie mai mult decât nişte cititori cultivaţi, iar aceasta nu pentru că ar fi ratat idealul spre care au tins, ci pentru că cititorul ideal personifică o imposibilitate structurală a sistemului comunicaţional. Pentru că un cititor ideal ar trebui să posede acelaşi cod ca şi autorul. Şi dat fiind faptul că autorul recodifică, de regulă, în textele sale codurile dominante, cititorul ideal ar trebui să aibă aceleaşi intenţii care reies dintr-un astfel de proces. Dacă am presupune că acest lucru este posibil, atunci comunicarea s-ar dovedi a fi inutilă, pentru că prin intermediul acesteia ar fi mijlocit ceva care ar rezulta din suprapunerea incompletă între codul emiţătorului şi cel al receptorului.

Cât de puţin este până şi autorul propriul său cititor ideal reiese din discursurile autorilor asupra textelor lor. Pentru că o dată deveniţi „cititori" ai propriilor texte, autorii nu dau de obicei seamă de efectul acestora, ci se exprimă într-un discurs marcat cu privire la intenţie, strategie şi organizarea textelor, şi mai ales asupra condiţiilor pe care trebuie să le urmeze publicul cititor, dacă vrea să fie astfel orientat de-a lungul lecturii. În acest proces, autorul schimbă însă codul şi devine „cititor" al textelor sale în condiţiile pe care el însuşi, ca autor al textului, tocmai le-a scos din discuţie. Prin urmare, dedublarea sa din autor în cititor ideal este pentru el însuşi, în principiu, inutilă, în ciuda faptului că el ar fi putut fi singurul care ar fi putut îndeplini acest postulat.

Mai mult, acest postulat implică faptul că cititorul ideal ar trebui să fie în stare pe parcursul lecturii să realizeze integral potenţialul de sens al textului de ficţiune. În acest moment însă istoria efectelor textelor demonstrează deja că acestea au fost adeseori actualizate foarte diferit. Dar cum s-ar putea oare scoate la iveală dintr-un foc multitudinea acestor sensuri? Gândindu-ne la un astfel de caz imposibil, această „realizare" nu ar putea să producă decât cel mult confuzie. Sensurile diferite ale unui text identic nu pot fi

realizate decât pe rând; acest lucru este demonstrat de cea de-a doua lectură a unui text, precum şi de istoria efectelor acestuia. Prin urmare, preocuparea pentru formele istorice de semnificaţie ale unui text nu pune în valoare întregul acestora decât sub forma unui obiect de analiză şi nu este destinată încercării futile de a releva toate sensurile deodată.

Cititorul ideal ar trebui, mai mult, să realizeze potenţialul de sens al textului nu doar independent de condiţionarea istorică a propriei sale situaţii, el ar trebui să-l şi epuizeze. Dacă acest lucru i-ar reuşi, atunci textul s-ar consuma într-un astfel de act – pentru literatură cu siguranţă un ideal ruinos. Există însă texte pentru care cele de mai sus sunt valabile, după cum a fost demonstrat de spectrul larg al literaturii de consum. Se iveşte însă întrebarea, dacă prin acest „cititor ideal" se înţelege abstracţia, atât de răsfolosită, a cititorului ideal. Pentru că acesta este invocat mereu acolo unde interpretarea întâmpină dificultăţi, iar intervenţia acestuia promite a le rezolva. Astfel iese la iveală natura efectivă a acestui postulat. Cititorul ideal este, în comparaţie cu alte tipuri de cititor, o ficţiune. Ca aceasta, el este lipsit de un fundament real; dar din aceasta derivă utilitatea sa. Deoarece ca element de ficţiune el suplineşte golurile în argumentaţie, care se formează pe parcursul analizei efectelor şi receptării operelor literare. Caracterul fictiv permite îmbrăcarea cititorului ideal cu conţinuturi diverse, schimbătoare, după natura problemei care, prin invocarea acestuia, urmează a fi soluţionată.

Amintirea globală a consecinţelor metodologice ale invocării cititorului ideal şi contemporan este necesară, pentru că de obicei ei sunt subînţeleşi din capul locului în analiza efectelor literare. Dar ca determinare a efectului, ei nu reprezintă decât rezultatele efectului. A îndrepta atenţia de la rezultate către actele declanşate ca efect al lecturii înseamnă în acelaşi timp şi eliberarea din strânsoarea anumitor consecinţe metodologice, prescrise de tipurile de cititori amintite.

Un asemenea pas poate fi recunoscut în strădaniile de elaborare a unor tipuri diferențiate de cititori ca instrumente euristice. Astfel, critica literară de astăzi oferă deja pentru anumite domenii tipuri bine conturate: arhi-cititorul (Riffaterre)[12], cititorul informat (Fish)[13] și cititorul intendat (Wolff)[14], pentru a numi doar câteva, pentru care calificativul ales a atins deja un anumit grad de terminologizare. De obicei, aceste tipuri de cititori sunt gândite ca un fel de construcții, totuși ele fac referire, cu mai multă sau mai puțină claritate, la un substrat empiric.

Arhi-cititorul lui Riffaterre desemnează o „grupare de informanți"[15], care se întâlnește mereu în „punctele nodale ale textului"[16], pentru a demonstra în multitudinea de reacții existența unui „fapt stilistic"[17]. Arhi-cititorul se aseamănă unei baghete magice, care permite descoperirea unui punct extrem de concentrat în procesul de codificare a textului. Desemnând totalitatea persoanelor testate, de competențe diferite, el servește la descoperirea empirică a potențialului de efect al textului. Prin intermediul multitudinii de informanți, Riffaterre crede a putea îndepărta oscilațiile subiective care reies din repertoriul divers de dispoziții ale fiecărui cititor. Pe el îl interesează mai mult să poată obiectiviza stilul, respectiv „faptul stilistic", ca pe o informație adițională planului lingvistic primar[18]. Pentru că „faptul stilistic" se ridică datorită

[12] Michael Riffaterre, *Strukturale Stilistik*, traducere de Wilhelm Bolle, München 1973, pp. 46 și urm.

[13] Stanley Fish, „Literature in the Reader: Affective Stylistics", în *New Literary History* 2 (1970), pp. 123 și urm.

[14] Erwin Wolff, „Der intendierte Leser", în *Poetica* 4 (1971), pp. 141 și urm.

[15] Riffaterre, p. 44.

[16] Ibid., p. 48.

[17] Ibid., vezi printre altele și p. 29.

[18] Vezi și critica lui Rainer Warning, „Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik", în *Rezeptionsästhetik* (UTB 303), ed. Rainer Warning, München 1975, pp. 26 și urm.

densității codificării sale deasupra ambientului său contextual. Astfel apar contraste intratextuale. Aflarea acestora de către arhi-cititor decongestionează dificultățile pe care le aduce stilistica deviației orientată lingvistic, care a trebuit mereu să postuleze norme extratextuale ale limbii, pentru a putea determina calitatea poetică a textelor prin gradul de deviere al acestora față de presupusele norme. Dar nu această situație este cea care constituie componenta decisivă a conceptului; ea constă în ideea că un „fapt stilistic" nu poate fi stabilit decât de către un subiect care percepe. Din acestea rezultă următoarele: imposibilitatea de a formaliza contrastul intratextual se manifestă sub forma unui efect, care nu poate fi experimentat decât de către cititor. Astfel, arhi-cititorul lui Riffaterre este un concept de probă, în încercarea de a cuprinde „faptul stilistic"; în același timp el mai conține însă și un indiciu hotărâtor, și anume că referențiabilitatea deficitară a „faptului stilistic" necesită, întru împlinirea sa, pe însuși cititorul.

Acum însă, nici chiar conceptul de arhi-cititor, ca termen determinant al unei grupări de informanți, nu este scutit de posibile erori. Deoarece conștientizarea contrastelor intratextuale presupune competențe extrem de diferite și depinde, nu în ultimul rând, de apropierea, respectiv distanța istorică, la care se află gruparea supusă probei față de textul respectiv. În orice caz, modelul Riffaterre arată că pentru fixarea calităților stilistice nu mai este suficient instrumentarul lingvisticii.

La fel și în cazul conceptului dezvoltat de Fish, cel al „cititorului informat", care nu tinde neapărat către o delimitare a valorilor statistice medii ale reacțiilor cititorilor, ci dorește să descrie procesele de prelucrare a textului de către cititor. În acest sens sunt necesare anumite condiții. „Un cititor informat este acela care 1.) este un vorbitor competent al limbii în care este scris textul. 2.) se află în posesia deplină a unor «cunoștințe semantice pe care un ascultător matur le aduce cu sine în procesul înțelegerii». Acest lucru include

cunoştinţele (adică atât experienţa ca producător cât şi cea ca receptor) asupra grupurilor lexicale, a sintagmelor verosimile, a idiomurilor, a dialectelor profesionale ori de alt fel, etc. 3.) are competenţă *literară* ... Cititorul, despre ale cărui răspunsuri vorbesc este, în aceste cazuri, acest cititor informat, şi nu este un concept abstract, după cum nu este nici un cititor în carne şi oase, ci mai mult un hibrid – un cititor adevărat (eu) care face tot ce îi stă în putere să fie informat."[19]

Acest tip de cititor nu trebuie astfel să dispună doar de aceste competenţe ci, mai mult, el trebuie să fie capabil să-şi observe şi propriile reacţii de-a lungul procesului de actualizare, pentru ca acestea să fie controlabile. Necesitatea acestei autocontemplări se explică pe de o parte prin faptul că Fish a elaborat conceptul cititorului informat pe baza gramaticii generative transformaţionale, pe de altă parte, prin aceea că el nu a putut prelua anumite consecinţe ale acestui model gramatical.

În momentul în care cititorul structurează textul cu competenţele sale, în decursul lecturii se formează o secvenţă a reacţiilor în care este generat înţelesul textului. Până aici Fish urmează modelul gramaticii generative transformaţionale. Dacă însă se cere ca succesiunea reacţiilor să fie urmărită mereu îndeaproape[20], atunci aceasta se întâmplă din cauza faptului că Fish nu poate accepta nivelarea transformaţională a structurii de suprafaţă ca posibilitate, respectiv reducerea acesteia la structura ei de adâncime. „Trebuie observat însă

---

[19] „The informed reader is someone who 1.) is a competent speaker of the language out of which the text is built up. 2.) is in full possession of 'semantic knowledge that a mature ... listener brings to his task of 'comprehension'. This includes the knowledge (that is, the experience, both as a producer and comprehender) of lexical sets, collocation probabilities, idioms, professional and other dialects, etc. 3.) has *literary* competence ... The reader, of whose responses I speak, then, is this informed reader, neither an abstraction, nor an actual living reader, but a hybrid – a real reader (me) who does everything within his power to make himself informed." – Fish, p. 145.

[20] Ibid., pp. 144-146.

un fapt: categoria mea de răspunsuri, şi mai ales cea cu răspunsuri semnificative, include mai mult decât ar permite de obicei gramaticienii transformaţionişti, conform cărora gradul de înţelegere depinde de perceperea structurii de adâncime. Există o tendinţă, cel puţin în scrierile unora dintre lingvişti, de a reduce rolul structurii de suprafaţă – forma propoziţiilor ca atare – la stadiul de coajă, înveliş sau văl; un strat de excrescenţe care trebuie îndepărtat sau pătruns pentru a ajunge la miezul de dincolo de acesta."[21] Secvenţa de reacţii declanşată de structura de suprafaţă la nivelul cititorului îşi câştigă caracterul specific în textul literar de multe ori datorită faptului că strategiile acestuia produc confuzie, moment important în procesul de diferenţiere a reacţiilor. Prin urmare, structura de suprafaţă creează în mintea cititorului o reacţie, care s-ar opri numaidecât, dacă rolul ei s-ar rezuma doar la dezvăluirea structurii de adâncime a textului. Astfel, Fish deconspiră într-un moment decisiv modelul transformaţional: decisiv atât pentru model, cât şi pentru conceptul propus de Fish. Acest model îşi întâmpină limitele exact acolo unde pare să fi devenit mai interesant: în momentul clarificării proceselor de prelucrare a textului, ale cărei simple reduceri la gramatica de text ar sărăci cu siguranţă întreaga metodă. Conceptul cititorului informat îşi pierde însă în acest moment cadrul său de referinţă, transformându-se într-un postulat, care, ce-i drept, este plauzibil în premisele sale, dar este greu de stabilit ca atare. Iar Fish este conştient de această situaţie; prin urmare, la sfârşitul lucrării sale, el îşi caracterizează conceptul după cum urmează: „Într-un mod

[21] „It should be noted however that my category of response, and especially of meaningful response, includes more than the transformational grammarians, who believe that comprehension is a function of deep structure perception, would allow. There is a tendency, at least in the writings of some linguists, to downgrade surface structure – the form of actual sentences – to the status of a husk, or covering, or veil; a layer of excrescences that is to be peeled away or penetrated or discarded in favor of the kernel underlying it." – Ibid., p. 143.

straniu şi neclar (teoreticienilor), este o metodă care îl procesează chiar pe utilizatorul său, care este în acelaşi timp şi unicul său instrument. Este un dispozitiv de ascuţire, iar cel căruia îi ascute simţurile eşti chiar *tu*. Pe scurt – nu organizează materiale, ci transformă minţile."[22] Procesul de transformare nu se mai referă aici la text, ci la cititor. Această tranformare este din punctul de vedere al gramaticii generative doar o metaforă; prin intermediul acesteia este indicată şi raza de acţiune limitată a modelului generativ-transformaţional. Pentru că faptul că textul produce anumite transformări la nivelul receptorului este, iarăşi, un lucru confirmat de experienţă. Problema conceptului lui Fish este că a fost dezvoltat într-o primă fază după un model gramatical, după care s-a renunţat, pe bună dreptate, la acesta, pentru a fi raportat mai apoi la o experienţă de necontestat, care pare a se închide tentativelor teoretice de abordare. Cu toate acestea, conceptul cititorului informat arată, chiar mai mult decât cel al arhi-cititorului, că analiza proceselor de prelucrare a textelor are nevoie de mai mult decât de nişte simple modele lingvistice de text.

Dacă Fish se întreabă de ecourile pe care le are textul la nivelul cititorului, atunci propunerea lui Wolff a „cititorului intendat" se îndreaptă către reconstruirea „ideii de cititor" care s-a format „în sinele autorului"[23]. Această imagine a cititorului intendat poate lua pe parcursul textului diferite forme. Ea poate fi reproducerea exactă a cititorului idealizat[24]; ea se poate manifesta în anticipările masive ale repertoriului de norme şi valori ale cititorilor contemporani, în individualizarea publicului, în apostrofările cititorilor, în luările de

---

[22] „In a peculiar and unsettling (to theorists) way, it is a method which processes its own user, who is also its only instrument. It is self-sharpening and what it sharpens is *you*. In short, it does not organize materials, but transforms minds." – Ibid., pp. 160 şi urm.

[23] Wolff, p. 166.

[24] Ibid., p. 145.

poziţie, în intenţiile pedagogice precum şi în chemarea la încă neînchipuita dorinţă de acceptare a celor citite[25]. Astfel în cititorul intendat, ca cititor-ficţiune sau cititor ficţionalizat *(Leserfiktion)* imprimat textului[26], se arată atât concepţiile publicului contemporan cât şi strădaniile autorului, ba de a se apropia de aceste idei, ba de a le influenţa. Wolff schiţează istoria unui proces de democratizare a ideii de cititor, pentru a cărei determinare este însă nevoie de o cunoaştere destul de bună a cititorului contemporan şi a istoriei sociale a publicului, pentru a putea estima cititorul-ficţiune al textului în dimensiunile sale şi în funcţia sa. În orice caz însă, fiecare dintre cititorii-ficţiune rezultaţi permite reconstruirea acelui tip de public la care autorul dorea să ajungă şi căruia acesta dorea să îi vorbească.

Faptul că o astfel de constatare este absolut necesară este de la sine înţeles. Nu se poate nici tăgădui că există o corelaţie între forma de reprezentare a textului şi cititorul intendat[27]; cu toate acestea, întrebarea de ce cititorul încă este capabil să înţeleagă un text aflat la o anumită distanţă istorică de el, cu toate că acest cititor cu siguranţă nu a fost cuprins în intenţiile textului, rămâne deschisă. Prin urmare, în portretul cititorului intendat se conturează mai ales acele fapte istorice pe care le avea în vedere autorul în momentul producerii textului. Astfel este determinată însă doar una dintre perspectivele importante ale textului, care slujeşte drept concept în vederea reconstruirii intenţiilor, fără a spune nimic despre receptarea textului în conştiinţa cititorului. Ca cititor ficţionalizat *(Leserfiktion)* înscris în text, cititorul intendat marchează anumite poziţii în acesta, care totuşi nu sunt încă identice cu rolul cititorului sau, cum vom spune de acum încolo, cu cititorul-rol (*Leserrolle*) prescris de text. Aceste

[25] Ibid., pp. 143 şi urm., 150, 151-154, 156, 158 şi 162.
[26] Ibid., p. 160.
[27] Ibid., pp. 159 şi urm.

lucruri reies mai ales din faptul că multe dintre aceste atribuiri de poziție – gândiți-vă doar la roman – sunt concepute în mod ironic, iar cititorul mai degrabă le pune în discuție decât să le ocupe ca atare. Din această cauză este recomandat a se deosebi între cititorul-ficțiune *(Leserfiktion)* și cititorul-rol *(Leserrolle)*. Cititorul-ficțiune este marcat în text prin intermediul anumitor semnale. Acestea nu sunt însă nici izolate, dar nici independente de celelalte perspective din text, indicate în roman, de exemplu, de povestitor, de personaje sau de acțiune. Prin urmare cititorul-ficțiune nu este decât una dintre perspectivele textului, conexată cu celelalte printr-un raport de interacțiune. Cititorul-rol, dimpotrivă, rezultă de abia din jocul combinat al perspectivelor; acesta se împlinește în activitatea direcționată a lecturii, și din această cauză cititorul-ficțiune nu poate fi decât un aspect, una din figurile rolului cititorului.

Din tipurile de cititori deja discutate reies interese de cunoaștere diferite. Arhi-cititorul este un concept de probă care servește la stabilirea faptului stilistic din densitatea variabilă a încifrării textului. Cititorul informat este un concept pedagogic care urmărește să stimuleze prin observarea personală a șirului de reacții activat de text creșterea „faptului de a fi informat" și, prin aceasta, și competența cititorului. În fine, cititorul intendat este un concept reconstructiv care permite deconspirarea acelor dispoziții ale publicului spre care tindea autorul. În ciuda diferențelor afirmate de intențiile celor trei variante, există totuși un numitor comun. Acestea își înțeleg fiecare conceptul ca fiind o posibilitate de depășire a limitelor stilisticii structurale, ale gramaticii generative transformaționale, precum și ale sociologiei literare, prin introducerea ideii de cititor.

O teorie a textelor literare nu mai poate face față fără implicarea cititorului. Acest lucru înseamnă însă că cititorul a avansat la rangul de „referință sistemică" a acelor texte, care

îşi câştigă sensul complet de abia în procesele de prelucrare declanşate de acestea. Ce fel de cititor este însă acela despre care se vorbeşte aici? Este el doar o simplă construcţie sau există un substrat empiric pe care acesta se sprijină? În momentul în care se va vorbi, de-a lungul următoarelor capitole ale acestei lucrări, despre cititor, atunci ne vom referi la structura imprimată în text a cititorului implicit. Spre deosebire de tipurile de cititori despre care am vorbit, cititorul implicit nu se bucură de o existenţă reală; pentru că acesta întrupează suma orientărilor preliminare oferite de textul de ficţiune sub forma unor condiţii de receptare cititorilor săi potenţiali. Prin urmare, cititorul implicit nu se sprijină pe fundamentele unui substrat empiric, ci se regăseşte în însăşi structura textelor. Dacă pornim de la ipoteza că textele nu îşi regăsesc realitatea decât în procesul de lectură, atunci rezultă că în natura de a fi conceput a textului trebuie să fie imprimate condiţii de actualizare care să permită constituirea sensului acestuia în conştiinţa receptorului. Astfel, conceptul cititorului implicit numeşte o structură de text, prin care receptorul este mereu avut în vedere, iar ocuparea acestei forme goale structurate nu întâmpină dificultăţi nici măcar în cazul în care textele nu par a viza în mod declarat vreun receptor prin intermediul cititorului-ficţiune, ori par chiar a tinde, prin aplicarea anumitor strategii, către excluderea publicului potenţial. Conceptul de cititor implicit pune în lumină structurile de efect ale textului prin care receptorul se poziţionează faţă de text, legându-se pe sine de acesta prin procesele de înţelegere declanşate de el însuşi.

Prin urmare, fiecare text literar are pregătită o anumită paletă de roluri pentru receptorul său potenţial. Aceasta dispune de două aspecte centrale, care, cu toate că sunt tratate de analiză într-un mod divizat, sunt legate foarte strâns între ele: cititorul-rol este determinat ca fiind o structură de text (*Textstruktur*) şi o structură de act (*Aktstruktur*). În ceea ce priveşte structura de text, trebuie să pornim de la

ideea că fiecare text literar reprezintă o anumită vedere perspectivică, multifocală, propusă de autor asupra lumii. Ca atare, textul nu copiază pur şi simplu lumea reală, ci mai degrabă constituie o lume din materialul care i se oferă. În felul constituirii se manifestă aşadar perspectiva autorului. În momentul în care stranietatea graduală a lumii propuse de text trebuie supusă procesului de înţelegere, este necesară o structură care să îi permită cititorului să poată realiza perspectivele date. Dar textul literar nu este doar o vedere perspectivică a autorului asupra lumii, el însuşi este o construcţie perspectivică, prin intermediul căreia sunt oferite atât modul de determinare a acesteia cât şi posibilitatea de-a o actualiza. Această situaţie poate fi ilustrată în mod paradigmatic în cazul romanului. Acesta posedă o structură perspectivică, constituită din mai mulţi focalizatori instituiţi de narator, de personaje, de acţiune (*plot*), precum şi de cititorul-ficţiune. În ciuda clasificării ierarhice a acestor perspective textuale, nici una dintre ele nu este absolut identică cu sensul textului. Mai mult, ele marchează de regulă centre orientative diferite din text, care trebuie raportate unele la altele, pentru ca acel complex de referiri la care participă să poată deveni concret. Astfel, cititorului i se oferă o anumită structură de text, care îl obligă să adopte o poziţie care să permită integrarea necesară a perspectivelor. Cititorul însă nu este liber în alegerea acestei poziţii, deoarece aceasta reiese din modul perspectivic de reprezentare propriu textului. Numai în cazul în care toate perspectivele textului s-au lăsat adunate în acelaşi orizont referenţial, doar atunci poziţia cititorului poate deveni adecvată. Poziţia şi orizontul reies astfel din structura perspectivică a textului, dar nu sunt reprezentate ca atare în text. Astfel, cititorul dobândeşte posibilitatea de a dispune de exact acea poziţie orânduită de text cu scopul de a putea constitui orizontul referenţial al perspectivelor textului. Din toate acestea rezultă schema constitutivă elementară a rolului cititorului în textul respectiv. Aceasta cere fiecărui cititor să îmbrace

poziția ce i-a fost alocată, pentru a putea ridica centrele divergente de orientare ale perspectivelor textului la rangul de sistem al perspectivității, proces prin care va fi dedus sensul a ceea ce a fost reprezentat în fiecare perspectivă în parte.[28]

Această schemă va scoate atunci la iveală şi faptul că cititorul-rol impregnat în text nu poate fi unul şi acelaşi lucru cu cititorul-ficțiune din text. Pentru că prin cititorul-ficțiune autorul expune lumii textului un cititor presupus; el creează astfel o perspectivă în plus, care amplifică structura perspectivată a textului. Dacă în cititorul-ficțiune se arată imaginea cititorului gândită de autor şi care acum intră în interacțiune cu celelalte perspective ale textului, rolul cititorului desemnează activitatea de constituire a sensului prescrisă receptorilor de text. În acest sens, schema descrisă mai sus a cititorului înțeles ca rol este o structură de text. Cu toate acestea, ca structură de text, această schemă semnifică mai curând o intenție care se împlineşte doar în actele declanşate în receptor. Structura textului şi structura actului care compun cititorul-rol se află, aşadar, în strânsă legătură.

Dacă perspectivele textului trimit către un anumit orizont care constituie linia lor de unire, atunci acest orizont se manifestă din punct de vedere verbal la fel de puțin ca şi punctul de vedere din care va fi observat jocul perspectivelor. Sigur că perspectivele textului tind să se organizeze într-un complex de referințe, câştigându-şi prin aceasta caracterul de instrucțiuni. Complexul de referințe ca atare nu este însă dat şi trebuie prin urmare imaginat. Acesta este momentul în care rolul cititorului, cuprins în structura textului, îşi câştigă caracterul afectiv. El declanşează acte de imaginare, prin intermediul cărora este trezită la viață, dar şi livrată orizontului de sensuri, bogăția raporturilor dintre perspectivele de reprezentare. Sensul textelor literare este imaginabil doar pentru că nu este oferit în mod explicit şi, astfel, el nu poate fi

[28] Pentru mai multe detalii în această privință vezi Partea a II-a, B, 4.

deşteptat decât în conştiinţa imaginativă a receptorului. Pe parcursul lecturii se ajunge astfel la o secvenţă a acestor acte de imaginare, deoarece lucrurile o dată imaginate trebuie deconspirate neîncetat, atunci când nu mai sunt în stare să producă integrarea multitudinii de perspective. Printr-o asemenea corectură a reprezentărilor se produce concomitent o modificare continuă a unghiului de vedere, care nu este unul rigid, imobil, ci care trebuie ajustat mereu atunci când seria reprezentărilor se modifică, până în momentul final, în care se suprapune cu sensul constituit în secvenţa actelor de imaginare. În acest fel, aşadar, cititorul se află definitiv în text, respectiv în lumea textului.

Structura textului şi structura actului se comportă una faţă de cealaltă precum intenţia şi împlinirea ei. Cele două se regăsesc în conceptul de cititor implicit, concept care se deosebeşte prin aceasta şi de cea mai recentă propunere, aceea de a denumi procesul programat de receptare a textului drept „indicaţie de receptare" (*Rezeptionsvorgabe*)[29]. Acest din urmă concept este nedinamic în măsura în care se referă numai la structurile de text relevante în procesul de receptare, neţinând cont de structura actului, în care se împlineşte caracterul afectiv al structurilor verbale.

În ceea ce priveşte oferta de roluri a textului, conceptul de cititor implicit nu este o abstracţiune a cititorului real, ci mai curând condiţia unei tensiuni (*Bedingung einer Spannung*) pe care acest cititor real o creează în momentul în care se lasă în seama acestui rol. Această tensiune rezultă mai întâi din diferenţa „între mine ca cititor şi persoana, adesea foarte diferită, care îşi onorează notele de plată, repară garnitura robinetelor, şi nu izbuteşte pe deplin nici la capitolul generozitate nici la cel al înţelepciunii. Numai în procesul lecturii

[29] Vezi şi Manfred Naumann ş.a., *Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin şi Weimar 1973, p. 35; vezi şi critica mea la această carte „Im Lichte der Kritik", în Warning, *Rezeptionsästhetik*, pp. 335-341, precum şi cea a lui H. R. Jauss, ibid., pp. 343 şi urm.

devin acel ins ale cărui convingeri trebuie să coincidă cu cele ale autorului. Indiferent de convingerile şi comportările mele reale, trebuie să-mi subordonez mintea şi inima cărţii cu care am de gând să mă delectez pe deplin. Autorul creează, pe scurt, o imagine a sa şi o altă imagine a cititorului său; el îşi făureşte cititorul său, la fel cum îşi făureşte «alter ego»-ul şi cea mai izbutită lectură se realizează atunci când identităţile create, ale autorului şi cititorului, pot ajunge la un acord deplin."[30]

Se pune însă întrebarea, dacă o astfel de înţelegere este cu adevărat posibilă; chiar şi ceea ce se numeşte „willing suspension of disbelief" („renunţarea voită la neîncredere"), sintagmă la care s-a tot apelat de la Coleridge încoace, pe care cititorul ar trebui să o pună în practică pentru a se putea încorpora lumii textului, rămâne o cerinţă ideală, despre care nu se poate nici măcar spune că ar fi de dorit. Pentru că ar mai funcţiona cu adevărat oferta de roluri din text, dacă aceasta ar fi adoptată în totalitate? Dacă acest lucru s-ar întâmpla, atunci repertoriul istoric diferenţiat de valori şi norme al cititorilor reali ar trebui să dispară, fapt prin care s-ar elimina automat şi tensiunea care constituie una dintre premisele actelor de sesizare (*Erfassungsakte*) – mai mult, chiar şi a prelucrării celor sesizate. Asupra acestui lucru a atras cu deosebire atenţia M. H. Abrams: „Să ne imaginăm un

[30] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, în româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, prefaţă de Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1976, pp. 177 şi urm. – Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1963, pp. 137 şi urm. (ed. cit.): „... between myself as reader and the often very different self who goes about paying bills, repairing leaky faucets, and failing in generosity and wisdom. It is only as I read that I become the self whose beliefs must coincide with the author's. Regardless of my real beliefs and practices, I must subordinate my mind and heart to the book if I am to enjoy it to the full. The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement."

cititor cu adevărat impasibil, anesteziat sau care a renunțat la toate credințele sale: (poetul) ar fi la fel de neajutorat în fața acestuia, în încercarea sa de a conferi operei sale interes și putere, ca și când ar fi trebuit să scrie pentru un public de pe Marte."[31]

Oricât de bine s-ar echilibra în actul lecturii oferta de roluri din text și dispozițiile habituale ale cititorului, această suprapunere nu poate fi niciodată perfectă, astfel încât o poziție să se dizolve fără rest în cealaltă. Chiar dacă acest raport se caracterizează de regulă prin greutatea mai mare a rolurilor din text, dispozițiile cititorilor nu dispar în totalitate, dacă aceștia adoptă rolul prevăzut lor de la început. Aceste dispoziții vor alcătui, mai mult, fundalul în fața căruia se desfășoară actele de sesizare puse în mișcare de *cititorul-rol*; ele sunt orizontul de raportare necesar, care permite aprecierea a ceea ce a fost sesizat (*Auffassen des Erfaßten*) și în cele din urmă înțelegerea (*Verstehen*). Dacă însă ne-am dizolva fără rest în rolul care ni s-a prescris, atunci ar trebui să ne uităm cu totul pe noi înșine, iar acest lucru ar însemna că ar trebui să ne eliberăm de toate experiențele prin care am trecut și pe care, chiar și fără să vrem, le aducem cu noi în momentul în care citim și care de fapt sunt răspunzătoare de modurile diferite de actualizare a rolului de cititor. Chiar dacă rolul asumat ne captivează, către finalul lecturii, măcar, începem să simțim nevoia de a raporta această experiență neobișnuită la orizontul așteptărilor noastre, care a direcționat totuși, chiar dacă poate doar latent, dispoziția noastră de a intra pe tărâmul textului.

Din toate acestea rezultă că rolul de cititor al textului este realizat diferențiat din punct de vedere istoric precum și

---

[31] „Given a truly impassive reader, all his beliefs suspended or anesthetized, (a poet) would be as helpless, in his attempt to endow his work with interest and power, as though he had to write for an audience from Mars." – M. H. Abrams, „Belief and Suspension of Disbelief", în *Literature and Belief* (English Institute Essays 1957), ed. M. H. Abrams, New York 1958, p. 17.

individual, în funcție de dispozițiile lumii vieții precum și de cunoștințele prealabile aduse de cititor în procesul lecturii. Acest lucru nu se întâmplă în mod arbitrar, ci reiese din faptul că oferta de roluri conținută de text nu se realizează decât selectiv. Rolul cititorului dispune de o paletă de realizări, care în cazuri concrete beneficiază de o actualizare anume și, prin urmare, „episodică". Astfel însă prelucrarea textului devine accesibilă judecății, deoarece fiecare concretizare în parte se realizează mereu în fața fundalului structurilor de efect gata pregătite în text. Dar dacă fiecare actualizare înseamnă un anumit mod de ocupare a structurii cititorului implicit, atunci această structură constituie o referință, care deschide receptarea individuală a textului intersubiectivității. Astfel este adusă la lumină o funcție centrală a cititorului implicit: el este un concept care pregătește orizontul de raportare pentru multitudinea de actualizări istorice și individuale ale textului, pentru a le putea analiza în specificitatea lor.

Dar să rezumăm: conceptul cititorului implicit este un model transcendental, cu ajutorul căruia pot fi descrise structuri generale de efect ale textelor de ficțiune. El se referă la cititorul-rol (*Leserrolle*), cuprins în text, care este compus dintr-o structură de text și una de act. În momentul în care structura textului îi propune cititorului perspectiva sa, atunci acest lucru înseamnă că urmează un principiu de bază al modului nostru de percepere, ținând cont de faptul că accesul nostru către lume este de natură perspectivică. „Subiectul observator și obiectul reprezentat sunt într-o anumită măsură raportați unul la celălalt, «relația subiect–obiect» se strecoară ... în modul perspectivist de reprezentare. Ea se strecoară în același timp și în modul de percepere al observatorului; pentru că așa cum artistul se orientează în reprezentarea sa după perspectiva unui observator, așa și observatorul este îndreptat chiar prin acest mod de reprezentare către o anumită viziune, care îl îndeamnă – mai mult sau mai puțin – să

caute unghiul care îi corespunde doar acesteia."[32] Un asemenea unghi de vedere îl situează pe cititor față de text, pentru a putea reconstitui orizontul de sens spre care îl îndrumă contururile perspectivelor textuale reprezentate.[33] Dar pentru că orizontul de sens nu constituie un dat al lumii (*Gegebenheit der Welt*) şi nici al habitus-ului publicului intendat, acesta trebuie imaginat. Ne-Datul (*das Nicht-Gegebene*) nu este reconstruibil decât prin intermediul imaginării, astfel încât în procesul de declanşare al acesteia structura textului este tradusă în conştiința receptoare a cititorului. Conținutul acestor procese de imaginare păstrează amprenta încărcăturii de experiență a fiecărui cititor în parte. În acelaşi timp însă, această încărcătură de experiență oferă raporturile de fundal necesare pentru prelucrarea şi, mai ales, pentru ancorarea în actele de imaginare a celor încă neaflate. Conceptul de cititor implicit schițează deci un proces de transmisie (*Übertragungsvorgang*), prin care structurile de text sunt traduse în pachetul de experiențe al cititorului prin intermediul actelor de imaginare. Dar pentru că această structură este valabilă în general în cazul lecturii textelor de ficțiune, ea poate revendica un caracter transcendental. Cum poate fi aceasta dezvoltată, vom afla în capitolele următoare, în care vor fi lămurite atât caracterul lecturii (*der Charakter des Lesens*), cât şi ceea ce survine înăuntrul acesteia (*das sich in ihm vollziehende Geschehen*).

3. Teorii psihanalitice ale efectului în literatură

Dacă cititorul implicit poate fi descris ca structură de efect a textelor, atunci intervine întrebarea dacă o analiză a

---

[32] Carl Friedrich Graumann, *Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität*, Berlin 1960, p. 14.

[33] În legătură cu acest subiect găsiți mai multe detalii la Eckhard Lobsien, *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975, pp. 42-74.

procesului de lectură poate avea loc fără a lua în seamă considerente de ordin psihologic. Această întrebare îşi are rostul, deoarece există două teorii elaborate ale efectului în literatură, care îşi regăsesc argumentele în psihanaliză. Norman Holland şi Simon Lesser au scris studii pline cu nenumărate observaţii despre reacţiile cititorilor.

În cazul în care, în cele ce vor urma, aceste studii sunt supuse unei poziţii critice, atunci acest lucru nu se întâmplă pentru că descoperirile din psihologie ar fi irelevante pentru tema în cauză aici, ci pentru că observaţiile lui Holland şi Lesser sunt distorsionante din pricina utilizării cu scop clasificator a unor termeni ortodocşi psihanalitici şi ar trebui redescoperite dincolo de distorsiunile terminologice.

Termenii din domeniul psihanalizei sunt folosiţi în ambele studii extrem de sistematic şi extrem de restrictiv, nelăsând loc decât în foarte mică măsură incursiunilor explorative. Astfel de sisteme terminologice rigidizate ridică, după cum a remarcat Pontalis în cartea sa *După Freud*, una dintre cele mai grozave bariere în impunerea rezultatelor cercetărilor psihanalitice[34]. Teoriile lui Freud – după părerea lui Pontalis – nu au fost nici măcar pentru el însuşi foarte clare sub aspect terminologico-sistematic.[35] Dimpotrivă, el a preluat terminologia folosită din cele mai diverse domenii, mai ales din fizică, biologie, mitologie, dar şi din vocabularul de zi cu zi. Condiţiile acestor împrumuturi din diferite sisteme ale utilizării limbii reprezintă, din punctul de vedere al lui Pontalis, un semn că Freud intenţiona să topografieze un domeniu, care nu se lăsa abordat prin metode cognitive orientate după un anumit sistem. Dacă de dragul simplităţii acest domeniu a căpătat numele de inconştient – cu toate că Pontalis a observat că prin acest lucru ceea ce urma să fie descoperit

[34] J.-B. Pontalis, *După Freud*, traducere şi Cuvânt înainte de Brânduşa Orăşanu, Editura Trei, Bucureşti, 1997, pp. 95 şi urm., 124 şi urm., precum şi în continuare.

[35] Ibid., pp. 102 şi urm., 146 şi urm.

ajunge să fie privit de pe anumite poziții ale filozofiei sistematice[36] –, atunci rezultă că abordările lucrurilor încă neştiute necesită, pentru a putea fi explicate, o multitudine de terminologii de valoare euristică diferită. În momentul în care modul euristic al utilizării explorative a limbajului coagulează în sistem, psihanaliza pare a deveni o „filozofie imperialistă" posesoare a unei terminologii extrem de pompoase. Prin aceasta se caracterizează însă mai curând o anumită parte a receptării lui Freud, nu şi însăşi teoria psihanalitică, care îşi recâştigă, şi nu doar la Pontalis, ci şi la alții, componenta hermeneutică parțial pierdută a teoriei freudiene.[37] Este necesar să ne amintim această situație, deoarece la Holland şi Lesser terminologia psihanalitică este utilizată în chip substanțialist, iar astfel accesul către descrierea reacțiilor la literatură este mai curând îngreunat decât înlesnit.

Norman Holland descrie intențiile cercetării sale după cum urmează: „În primul rând, îmi propun să vorbesc despre literatură mai ales ca experiență. Îmi dau seama că despre literatură s-ar putea vorbi ca despre o formă de comunicare, o expresie sau un artefact. Scopul deosebit al acestei cărți este însă de a arăta literatura ca pe o experiență şi, mai mult, ca pe o experiență la fel cu alte experiențe ... Literatura ar putea fi analizată în mod obiectiv, dar cum şi de ce imaginile şi structurile repetate modelează răspunsurile subiective ale cuiva – aceasta este întrebarea la care această carte încearcă să răspundă. Va trebui să mă sprijin destul de mult pe propriile mele răspunsuri, dar prin aceasta nu intenționez să zic că acestea sunt cele «corecte» ori canonice pentru ceilalți. Sper doar, că dacă reuşesc să arăt cum sunt construite răspunsurile mele, şi alții vor putea vedea cum sunt ale lor. La fel ca şi în cazul celor mai multe proiecte de cercetare psihanalitică, trebuie să pornim de la istoria unui caz anume, iar în această

[36] Ibid., pp. 109 şi urm., precum şi mai departe *in extenso*.

[37] Vezi şi Alfred Lorenzer, *Sprachzerstörung und Rekonstruktion*, Frankfurt 1971, pp. 104 şi urm.

situație, cazul sunt chiar eu ... Pentru a porni de la text ca un obiect către experiența pe care aceasta o trezește în noi este nevoie de o anume psihologie – iar eu am ales psihologia psihanalitică."[38] În principal, Holland își exprimă interesul pentru experiența provocată de literatură. Dar chiar dacă cineva înțelege textele doar ca pe niște experiențe anteprogramate, acestea trebuie mai întâi comunicate, înainte ca ele să poată avea loc în conștiința unui potențial cititor. Însă poate fi oare despărțit felul în care comunică acestea de potențialul lor efect, ca și când ar fi vorba de obiecte diferite ale cercetării? În mod evident, acest lucru este posibil doar dacă presupunem existența unei identități cuprinzătoare între experiența estetică și experiența cotidiană, cu toate că este cunoscut faptul că o experiență estetică funcționează folosindu-se de posibilitățile experimentării unor alte condiții decât cele zilnice. Combinând o experiență de ordin estetic cu una de zi cu zi ar însemna să pierdem din vedere particularitatea textelor ficționale și să le privim doar ca material ilustrativ pentru funcționarea, respectiv nefuncționarea dispozițiilor noastre psihice. Dacă s-ar întâmpla astfel, atunci ar avea dreptate cei care consideră preocuparea cu literatura ca fiind inutilă, rezultatele cercetării acesteia putând fi obținute și prin

---

[38] „First, I propose to talk about literature primarily as an experience. I realize that one could talk about literature as a form of communication, as expression, or as artifact. For the special purposes of this book, however, literature is an experience and, further, an experience not discontinuous with other experiences ... One can analyse literature objectively, but how or why the repeated images and structures shape one's subjective response – that is the question this book tries to answer. I shall have to rely rather heavily on my own responses, but I do not mean to imply that they are 'correct' or canonical for others. I simply hope that if I can show how my responses are evoked, then others may see how theirs are. As with most psychoanalitic research, we must work from a case history, and in this situation, the case is me ... To go from the text as an object to our experience of it calls for a psychology of some kind – I have chosen psychoanalytic psychology." – Norman Holland, *The Dynamics of Literary Response*, New York 1968, pp. XIII-XV.

studiul altor fenomene, mult mai relevante din punct de vedere social. În încercarea de a face literatura „obiectiv" analizabilă, Holland ignoră diferența dintre experiența estetică și cea cotidiană, pentru a putea studia efectele textelor conform repertoriului de dispoziții umane oferit de psihanaliză. Astfel însă, șansa euristică a psihanalizei este mai curând pierdută decât realizată, deoarece cu fiecare operă literară, după cum a formulat odată A. R. Ammons, „o lume ia naștere, o lume despre care orice afirmație, oricât de revelatoare ar fi, nu ar fi decât o împuținare."[39] O astfel de reducere a particularității intrinseci a literaturii este însă desăvârșită dacă investigația servește ilustrării acelui lucru de care se dispune oricum și fără efort.

Faptul că Holland renunță la o analiză a condițiilor de comunicare ale „experienței" și la adoptarea unei posibile diferențe între experiența estetică și cea de alt fel își lasă urme clare în argumentele pe care le propune. Aceste urme sunt foarte vizibile în discuția celor două complexe centrale din cartea lui Holland: sensul (*Bedeutung*, *meaning*) și efectul (*Wirkung*, *response*). Chiar de la început, Holland descrie textul literar ca reprezentând o ierarhie a straturilor sedimentate de sens. El își exemplifică această ipoteză pe textul lui Chaucer *Wife of Bath*, în care crede a descoperi patru planuri distincte de sens, pe care le califică ca fiind cel al cititorului medieval, al celui modern, sensul mitologic și, în fine, cel psihanalitic.[40] Sensul este, în viziunea lui Holland, un proces dinamic, în al cărui decurs fantezia instinctuală se transformă în figuri identificabile ale conștiinței. „... toate povestirile – și toată literatura – au următorul sens esențial: ele transformă fanteziile inconștiente, care pot fi descoperite cu ajutorul psihanalizei, în înțelesuri conștiente, ce pot fi

[39] „... a world (comes) into being about which any statement, however revelatory, is a lessening." – A. R. Ammons, „A Poem is a Walk", în *Epoch* 18 (1968), p. 115.

[40] Vezi Holland, pp. 26 și urm.

găsite de interpretarea convenţională."[41] Prin urmare, înţelesul psihanalitic este înţeles ca sursă a tuturor celorlalte sensuri. Descoperirea acestuia ar constitui, astfel, scopul unui proces de iluminare, mai ales ţinând cont de faptul că celelalte planuri de înţeles din textele literare nu sunt decât manifestări de influenţă istorică ori socială, dacă nu chiar de-a dreptul distorsiuni ale înţelesului psihanalitic. În cazul *Wife of Bath* la Chaucer, înţelesul ar fi „phallic wounding" – „oral submission" (n. tr., în engl. în orig.)[42].

Să presupunem că un astfel de mod de analizare a sensurilor textelor literare s-ar justifica din punct de vedere euristic – în acest caz se ridică însă o serie de întrebări, pe care această abordare le suscită, dar la care nu răspunde. În primul rând trebuie să existe în text anumite condiţii, răspunzătoare pentru faptul că acesta va fi citit ba prin prisma cititorului medieval, ba prin cea a cititorului modern, printr-o perspectivă mitică şi, în fine, chiar şi printr-una psihanalitică.

Mai mult însă, o astfel de ierarhie a sensurilor – lăsând deoparte dificultăţile întâmpinate la delimitarea fiecărui plan în parte – susţine că sensurile amintite, precum şi felul în care le concep cititorii respectivi, nu indică decât o transformare deficitară a fanteziei instinctuale în conştiinţă. Aruncă oare textul un văl asupra adevăratului său înţeles, sau reacţia de autoapărare a cititorului este cea care produce acest văl? De fapt, nu textul este cel care poate face acest lucru, doarece, pentru Holland, literatura are un caracter de defulare. Dar ce fel de defulare ar mai fi ea, dacă textul ar ţine la îndemână

---

[41] „... all stories – and all literature – have this basic way of meaning: they transform the unconscious fantasy discoverable through psychoanalysis into the conscious meanings discovered by conventional interpretation." – Ibid., p. 28.

[42] „Vătămare falică" – „supunere orală", ibid., p. 26. Această remarcă este un exemplu edificator pentru reificarea terminologiei psihanalitice, avută în vedere de critica lui Pontalis. Astfel, ei îi revine o mare parte din vina pentru refuzul întâmpinat multă vreme de psihanaliză ca mod de interpretare a literaturii.

adevăratul înțeles, dar ar fi totodată astfel conceput, încât cititorul ar putea să producă în actul de comprehensiune vălul care să acopere acest adevăr? A dispune de adevăr, dar a pune stavile în procesul comunicării lui, lucrurile acestea ar face ca textul să devină extrem de problematic.

Dacă lucrurile stau așa, întrebarea ar trebui pusă poate altfel. Dacă textul literar își ascunde – din orice motiv – adevăratul său sens sub un văl înțeles ca o distorsionare de ordin istoric sau social, atunci rezultă că acest sens ascuns trebuie recuperat prin metode psihanalitice. Iar acest lucru ar însemna că doar psihanaliza poate desăvârși textul literar, ceea ce, iarăși, nu poate fi susținut, pentru că Holland este de părere că textele literare transformă, la rândul lor, fantezia instinctuală în figuri concrete pentru conștiință.

Mai rămâne o altă întrebare. Dacă presupunem că prin ambivalența textelor procesul de transformare a fanteziei instinctuale nu este oferit cititorului într-un mod evident, pentru că cititorul trebuie să aibă totuși o ocupație pe parcursul acestor procese de elaborare, atunci doar un mod de observare ascuțit de instrumentele psihanalitice ar reuși să descopere îndărătul oglindirii diforme a ambivalențelor adevăratul înțeles. Interpretarea psihanalitică s-ar dovedi atunci a fi o diagnoză care să treacă de blocajul produs de cititor, blocaj prin care acesta a deformat simbolurile comunicative ale înțelesului psihanalitic. Atenția s-ar îndrepta în acest caz asupra reacțiilor de autoapărare, prin care „simbolurile" comunicative sunt refulate, iar „clișeele" sunt reperate.[43] Ca diagnoză, o astfel de interpretare ar trebui să funcționeze și ca terapie. Cu toate acestea, încercarea de a modifica starea psihologică a cititorilor în sens terapeutic, descoperindu-le adevăratul sens al textelor literare, este trivială, chiar și numai ca simplă idee.

[43] Pentru uzul termenilor „simbol" și „clișeu" în descrierea tulburărilor de comunicare și a terapiei acestora – vezi Lorenzer, pp. 72 și urm.

Mai concludentă decât aceste probleme este însă soluţia oferită în argumentaţia lui Holland, şi anume cum poate un text intermedia un înţeles, respectiv cum acest înţeles poate fi perceput de către cititor. Holland nu poate să ocolească la nesfârşit procesul de comunicare, dar încearcă să îl acopere cu o schemă care nu aparţine psihanalizei.

Dacă înţelesul psihanalitic al textului literar reprezintă fundamentul acestuia, care trebuie recunoscut de cititor pentru a înţelege cum poate fi transformată fantezia instinctuală în conştientizare prin intermediul sensului, atunci un astfel de proces de comunicare este asigurat, după părerea lui Holland, prin adoptarea unei corespondenţe între modul structural de organizare a textului şi o dispoziţie asemănătoare în fondul de reacţii uman. În acest caz se întâmplă următoarele: înţelesurile psihanalitice, câştigate iniţial nu prin intermediul textelor, sunt transpuse ca o condiţie structurală asupra naturii textelor. Acestea se lasă fără probleme construite sub forma unui model corespondent structurilor cunoscute din psihicul uman, astfel încât transmiterea sensului este posibilă prin faptul că textul reflectă atribute psihice fundamentale ale cititorilor săi, respectiv că cititorul găseşte în text structuri ale proceselor sale de reacţie. Un astfel de model de corespondenţă este explicat mai apoi şi de Holland: „Procesul mental incorporat în opera literară se transformă cumva într-un proces înăuntrul publicului său. Ceea ce este «acolo, departe» în opera literară, este simţit ca fiind «aici, înăuntru», în mintea ta sau a mea.“[44] În ciuda unor expresii precum „somehow“ – „cumva” şi „to feel“ – „a simţi“, din care reiese confuzia metodică, care însă nu trebuie exagerată, transformarea schiţată aici funcţionează după principiul că lucrurile asemănătoare se recunosc sau se regăsesc unele pe celelalte. Un astfel de principiu însă este mai

[44] „The mental process embodied in the literary work somehow becomes a process inside its audience. What is 'out there' in the literary work feels as though it is 'in here', in your mind or mine.“ – Holland, p. 67.

curând unul de sorginte platonică, şi mai puţin psihanalitic. Dar dacă o interpretare efectuată cu instrumentarul terminologic psihanalitic va fi explicată pe o schemă platonică, se va ivi suspiciunea, dacă nu cumva acest platonism a constituit un motiv important pentru care procesele de comunicare din texte au făcut atât de puţin obiectul analizelor.

Mai mult, acest platonism al unei corespunderi în oglindă între text şi cititor ca posibilitate de explicare a efectului estetic e insuficient. Ce fel de efect ar mai fi acela susţinut de faptul că cititorul îşi poate afla în text întregul său repertoriu de dispoziţii? Şi Holland este de părere că *ceva* se întâmplă cu cititorul; punctul de plecare în acest sens nu poate fi însă asemănarea, ci tocmai alteritatea graduală a textului. Dar cum de dintr-o astfel de diferenţă graduală poate rezulta o conexiune atât de strânsă – ba chiar o interacţiune – între text şi cititor, aşa cum corect presupune Holland? Că doar imaginile şi simbolurile din text nu sunt doar simple oglindiri ale unor fapte psihice; şi chiar dacă însumează condiţiile pentru ca, prin ele, fanteziile instictuale să fie ridicate în planul conştiinţei, atunci o astfel de transformare va avea succes doar când îi va permite cititorului să „vadă" „ceea ce este în el". O astfel de „desluşire" nu este facilitată astfel de o corespondenţă, ci mai degrabă de o diferenţă. Din această cauză trebuie postulat în contra lui Holland faptul că orice diferenţă între text şi cititor este necesară ca element de declanşare a reacţiilor; doar o asimetrie structurală poate crea impulsurile necesare procesării textului. Cât de valabil este acest lucru chiar şi în cazurile în care textul devine o oglindă aproape perfectă a dispoziţiei receptorului său, poate fi văzut în cazul piesei shakespeariene *Hamlet*. Aceste reflexii perfecte trebuie să fie totuşi modificate cu câteva nuanţe, în cazul în care se doreşte ca ele să trezească reacţiile scontate. Piesa în piesă din *Hamlet* este, aici, un caz paradigmatic. Hamlet îşi recunoaşte o vină a omisiunii tocmai pentru că vina nu este identică cu suferinţa jucată a Hecubei, iar Claudius resimte pe

propria-i piele crima sa tocmai prin faptul că scena omorului nu este identică cu felul în care au decurs faptele sale mârşave. Pentru că în piesa despre *Uciderea lui Gonzago*, cârmuitorul nu este omorât de fratele său, ci de nepot. Dar exact această diferenţă îndeamnă la reflecţie. Claudius sesizează şi devine sensibil la marea asemănare dintre propria-i situaţie şi cea din piesă. În acelaşi timp, această situaţie de a fi fost sesizat, sezitatea (*Betroffenheit*) face ca el să se străduiască să determine diferenţele dintre fapta sa şi cele petrecute în piesă. Efectul intenţionat al piesei creşte astfel în intensitate, deoarece de abia minima deviere a piesei de la adevăratele evenimente oglindite este cea care îl provoacă pe Claudius să îşi formeze o imagine cât se poate de concretă despre propria crimă. Pe această cale însă, realitatea pe care el a refulat-o şi a ferit-o de eventuale impulsuri revelatorii iese din nou la suprafaţă, deghizarea e deconspirată, iar comportamentul său de până atunci îi apare lui însuşi ca o mască. Astfel, pentru Claudius – ca şi pentru Hamlet – condiţia pentru efectul luat la cunoştinţă este diferenţa observată privind în oglindă.[45] Diferenţa este cea care constituie declanşarea reacţiei, prin care ceea ce a fost refulat se întoarce şi se transformă într-o figură accesibilă propriei conştiinţe. Dacă se doreşte astfel ridicarea în conştiinţă a ceea ce a fost uitat, refulat, etc., acest lucru se poate întâmpla doar dacă textul nu este gândit a fi chiar programarea repertoriului de dispoziţii ale receptorilor săi.

Din acestea rezultă următoarele: non-identicul (*das Nicht-Identische*) este condiţia efectului, care se realizează în cititor ca proces de constituire a sensului. Această teză reprezintă o primă ipoteză, care stă la baza discuţiei din capitolele următoare.

---

[45] Despre acestea am vorbit mai pe larg în „Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare", în *Wege der Shakespeareforschung* (Wege der Forschung CXV), ed. Karl L. Klein, Darmstadt 1971, pp. 223-235.

Nu trebuie în nici un caz pus la îndoială faptul că Holland este pe urmele acestui fenomen, aşa cum o arată, nu în ultimul rând, diferitele diagrame şi desene, prin care a încercat să schematizeze procesele ce au loc între text şi cititor. Argumentele oferite pe această cale sunt însă la fel de problematice ca şi cele dezvoltate de Holland în discuţiile despre sens. Ele prezintă interes în acest context numai în măsura în care evaluarea lor critică poate constitui premisa unei alte adoptări euristice a teoriei efectului estetic.

Literatura are, în opinia lui Holland, efect de defulare; el formulează, în acest sens, următoarele: „(Conform) ultimei analize, întreaga artă este ... alinare."[46] Această alinare se produce însă mai mult prin soluţiile pe care ni le oferă opera literară, şi care trebuie să corespundă anumitor aşteptări ale cititorilor săi. „Chiar dacă opera literară ne provoacă durere, sentimente de vină ori frică, ne aşteptăm ca ea să manipuleze aceste sentimente, transformându-le în experienţe satisfăcătoare."[47] Doar în momentul în care se întâmplă acest lucru, se poate naşte plăcerea aşteptată de la literatură. „Atunci când literatura «satisface», aceasta, de asemenea, ne face să ne tulburăm, iar apoi să ne stăpânim aceste emoţii, dar această tulburare este mai curând o închipuire decât un eveniment ori o activitate. Tulburarea, precum şi stăpânirea ei ridică plăcerea noastră de trăire a unei piese sau a altei forme de creaţie literară peste nivelul unei simple plăceri senzuale."[48] Ritmul postulat aici, în care se petrece defularea emoţională şi plăcerea, tulburarea şi rezolvarea ei în opera literară, este folosit de Holland în multe contexte diferite ale argumentaţiei,

---

[46] „(In) the last analysis all art is ... a comfort." – Holland, p. 174.

[47] „Even if the work makes us feel pain or guilt or anxiety, we expect it to manage those feelings so as to transform them into satisfying experiences."– Ibid., p. 75.

[48] „When literature 'pleases', it, too, lets us experience a disturbance, then master it, but the disturbance is a fantasy rather than an event or activity. This pattern of disturbance and mastery distinguishes our pleasure in play and literature from simple sensuous pleasures." – Ibid., p. 202.

iar din acest motiv pare a fi reprezentativ pentru determinarea funcţiei literaturii, respectiv a reacţiilor provocate de aceasta.

Faptul că literatura ar trebui să ofere plăcere, respectiv că acest lucru este construit din împletirea ritmică a tulburării şi soluţionării acesteia, este o teorie care a fost formulată deja înaintea oricărei criticii literare psihanalitice şi nu poate fi aşadar văzută ca rezultat al acesteia. Holland confirmă, în cele din urmă, chiar dacă cu alte argumente, acea „emotive theory" a lui I. A. Richards, pentru că şi acolo tulburarea, precum şi temperarea ei, este condiţia de bază pentru efectul estetic al operei de artă[49]. Astfel, interpretarea psihanalitică a efectului literar propusă de Holland nu aduce, în miezul său, nimic nou faţă de vechea „emotive theory".

Ar mai rămâne de văzut în ce măsură forma operei literare, prin intermediul căreia este organizat ritmul postulat, oferă un cadru specific de observaţie a efectelor. Forma este, în viziunea lui Holland şi conform interpretărilor sale psihanalitice, o structură defensivă, datorită căreia pot fi domolite şi îndepărtate chiar şi turbulenţele create de fantezia instinctuală.[50] Ea nu este cea care declanşează, ci funcţionează ca un factor de control a celor declanşate, cu scopul de a le ţine pe acestea la distanţă. Forma canalizează emoţiile, astfel încât se pune întrebarea dacă o asemenea concepţie este derivată într-adevăr din domeniul psihanalizei; pentru că balansarea mişcărilor complexe şi antagonice în sensul armonizării şi controlării lor are trăsături mai curând clasice. Această impresie este valabilă şi acolo unde Holland îşi învestmântă definiţia dată literaturii în termeni din psihanaliză. Astfel, la

[49] Vezi I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, traducere de Florica Alexandrescu, Cuvânt înainte de Anca Roşu, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 308 şi urm., 315 şi urm.; vezi şi J. Schlaeger, „Einleitung", p. 26-28, precum şi C. K. Ogden, I. A. Richards şi James Wood, *The Foundation of Aesthetics*, Londra 1922, pp. 72 şi urm.

[50] Vezi Holland, pp. 104-133.

finalul cărţii se susţine că „Literatura poartă în sine ceva în genul saturnaliilor: supraeul permite eului să depăşească toate tabuurile pe o anumită durată, după care preia din nou controlul; iar această reinstaurare a controlului apare în sine ca un fel de uşurare, ca un exerciţiu de autoritate."[51] În secolul al XVIII-lea, o asemenea situaţie ar fi fost numită *beau désordre* („frumoasa dezordine", în fr. în orig., n. tr.), caracterizând astfel plăcerea de ordin estetic, rezultată din tulburarea temporară a ordinii, precum şi, simultan, din conştiinţa unei compensări posibile, chiar dacă nu previzibile, a acestei tulburări. Estetica clasică a Iluminismului a folosit în acest sens doar o metaforică diferită faţă de interpretarea psihanalitică a literaturii; dar cu siguranţă că fenomenul despre care este vorba este astfel conceput, încât să accepte metafore din sursele cele mai diferite în slujba explicaţiilor ce i se dau.

Ceea ce a fost formulat de estetica armoniei din secolul al XVIII-lea a rămas cadrul de referinţă pentru *emotive theory*, inclusă în interpretarea psihanalitică a lui Holland într-o astfel de măsură, încât nu se poate bănui decât că teoriile lui Richards ne sunt oferite aici sub masca unei alte terminologii. *Emotive theory* vorbea, în orice caz, despre un cititor propulsat de „spectacolul" textelor la o distanţă contemplativă. Pentru că opera literară ca atare temperează emoţiile vremelnic iscate. Dar deoarece Holland este de părere că textele literare îl angajează pe cititor într-o mare măsură, rămâne să ne întrebăm dacă acest lucru se poate întâmpla la fel de bine în cazul în care temperarea emoţiilor provocate de text cade în sarcina operei înseşi, fiind prin urmare previzibilă şi fără contribuţia cititorului. Această dilemă era proprie şi acelei mai vechi *emotive theory*, în ciuda meritului acesteia de a fi adus la cunoştinţa publicului larg studiul efectelor literare.

---

[51] „Literature has something in it of the saturnalia: the superego permits the ego to transgress all kinds of taboos for a limited time, then re-establishes control; and the re-estalishment of control itself comes as a kind of relief and mastery." – Ibid., p. 334.

Care a fost însemnătatea acestei *emotive theory* în cadrul cercetării efectului estetic arată cartea lui Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious*, care – cu toate că a fost concepută pornind de la premisele teoriei psihanalitice – se află, la rândul ei, sub influenţa unei *emotive theory*.

Atâta vreme cât psihanaliza reprezintă referinţa principală, literatura devine, şi în cazul lui Lesser, un proces de defulare.[52] Totuşi, în opinia lui Lesser, o operă literară poate oferi defularea aşteptată numai atunci când pune la dispoziţie şi diferite moduri de satisfacere. În acest moment este necesară construirea unui model de comunicare care să permită ca defularea cititorului să poată fi descrisă. În acest scop, Lesser se foloseşte de un instrumentar psihanalitic. Pentru a putea „deschide" cititorul către universul ficţiunii, opera literară trebuie – conform terminologiei psihanalitice utilizate de Lesser – să apeleze atât la *supraego*, cât şi la *ego* şi la *id*. Toate instanţele psihicului trebuie mobilizate, ceea ce înseamnă că acestea trebuie angajate astfel încât ierarhia stabilită de psihanaliză să poată fi slăbită, ba chiar penetrată. Pentru Lesser, o operă de artă are importanţă în măsura în care dă de lucru tuturor instanţelor psihicului cu aceeaşi intensitate. Există totuşi o premisă pentru toate acestea: apelurile operei trebuie să fie codificate, pentru că ele îşi pierd efectul asupra receptorului pe măsură ce devin mai directe şi pe măsură ce natura lor este mai evidentă.[53] Efectul lor va creşte dacă sunt astfel dispuse în operă, încât să se întretaie şi suprapună permanent, slujindu-şi reciproc drept măşti pentru a-şi schimba între ele sursa şi direcţia, pentru a-şi câştiga acel grad de complexitate de care este nevoie, dacă se doreşte menţinerea în procesul lecturii a vechii, în viaţă mereu deja tranşatei lupte între *supraego*, *ego* şi *id*. Textul literar îşi câştigă astfel acea condiţie de a fi altfel, necesară pentru influenţarea dispoziţiilor

[52] Vezi Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious*, New York (Vintage Books) 1962, pp. 39, 81 şi urm. şi 125.

[53] Vezi ibid., pp. 94-120.

receptorilor săi. În orice caz însă el nu mai poate fi gândit ca oglindă a repertoriului de dispoziții ale cititorilor săi; pentru că el le pretinde acestora anumite activități, prin care devine posibilă „deschiderea" ierarhiei închise a constituenților psihici, pentru a crea o mișcare care va fi resimțită ca o eliberare latentă, deoarece cititorul reușește să nu țină cont, cel puțin temporar – pe durata lecturii –, de exigențele cenzorilor și de valabilitatea structurilor de dominante instituite.[54]

Dacă ne întoarcem atenția de la atribuirile conținutistice ale acestui model de comunicare privindu-l pe cititor, atunci rămâne ideea după care impulsul spre comunicare pornește de la apelurile mascate, întretăiate și suprapuse, ba câteodată chiar contradictorii ale textului, iar acest lucru ar însemna că apelurile nu vor să spună ceea ce tocmai spun, că între intenția lor și realizarea verbală s-a strecurat o diferență. Pentru că funcția lor scade în influență pe măsură ce ceea ce este intenționat se apropie de ceea ce este spus. Din acestea poate fi derivată o altă teză, care urmează a servi drept punct de orientare euristic următoarelor capitole: efectele se nasc din diferența dintre cele enunțate și cele intenționate, sau, altfel spus, din dialectica arătatului și ascunsului.

Chiar dacă ar părea că Lesser ar fi putut dezvolta propria argumentare în sensul de mai sus, el lichidează tocmai problema indicată – și după cum s-ar părea, destul de pripit – prin intermediul teoriei sale a soluționării conflictelor, pe care a derivat-o din observațiile privind psihomahia pusă în mișcare de textele literare. Pentru că acum ne reîntoarcem la argumentele de tip *emotive theory*: „Am făcut oare vreun progres în definirea textelor de ficțiune, observând că acestea sunt centrate pe conflict? În timp ce ne procupăm să asigurăm senzația de satisfacție în trecerea obstacolelor, conflictul în sine – adevăratul conflict – nu constituie pentru noi o sursă de plăcere, ci mai curând de durere. Dar de ce prezentarea fictivă

[54] Ibid., pp. 79, 81 și urm., 93, 125, 130, 192 și urm.

a conflictelor noastre ar trebui să ne ofere plăcere ori satisfacție? Răspunsul vine foarte prompt: există diferențe decisive între felul în care sunt tratate conflictele în textele de ficțiune și felul în care acestea sunt resimțite în viața reală ... Folosind termenii cu care Edward Glover descrie arta în general, am putea spune că textele de ficțiune ne garantează anumite forme de compromis, în timp ce forțele oprimate și opresive își găsesc expresia în unul și același produs. Sau am putea spune că textele de ficțiune țin seama atât de revendicările principiului realității, cât și de cele ale principiului plăcerii, ori că asigură un forum în care sunt ascultate depozițiile sinelui, ale eului și ale supraeului ... Mai apreciem textele de ficțiune și pentru că ele caută să soluționeze diversele pretenții pe care le suscită. Mai mult, având în vedere dorința lor de a da ascultare tuturor, ele încearcă să găsească rezoluții bazate pe o împlinire maximă, în contradicție cu iluzia creată prin negarea sau minimalizarea anumitor revendicări; ele caută rezoluții care, pentru a folosi o expresie fericită a lui Robert Penn Warren, sunt mai curând «dobândite» decât forțate. Bineînțeles că astfel de rezoluții sunt mult mai satisfăcătoare și mai stabile decât soluțiile provizorii găsite pentru problemele noastre, cu care trebuie să ne mulțumim de atâtea ori în viață."[55]

---

[55] „Have we made any headway toward a definition of fiction by observing that it is centrally concerned with conflict? While we secure satisfaction from overcoming obstacles, conflict itself – real conflict – is not a source of pleasure to us, but rather of pain. Why should the fictional presentation of our conflicts give us pleasure or satisfaction? The answer immediately suggests itself: there are decisive differences between the way conflicts are dealt with in fiction and the way they make themselves felt in life ... Using terms in which Edward Glover describes art in general, we may say that fiction gives us compromise formations whereby repressed and repressing forces obtain expression in one and the same product. Or we may say that fiction heeds the demands of both the reality principle and the pleasure principle, or that it provides a forum in which the positions of the id, the ego and the superego all receive a hearing ... We appreciate fiction, secondly, because it seeks to

Această definiție a textului de ficțiune trebuie corectată într-un anume punct, dacă dorim să înțelegem satisfacția pe care astfel de texte o rezervă cititorilor săi. Această corectură poate fi extinsă şi asupra descrierii dată de Richards operei de artă, a cărei valoare adevărată trebuie căutată, după spusele lui Richards, dar şi ale lui Lesser, în compensarea tulburării provocate de text cititorului. Cu siguranță că această situație conflictuală constituie un element central al textului literar. Dar se pune întrebarea dacă soluția se manifestă cu adevărat în chiar actul reprezentării.

De regulă, conflictele sunt astfel concepute, încât tendințele unei posibile soluționări sunt oarecum schițate pe parcursul textului, fără să fie însă realizate verbal pe deplin în text. Mai mult, rezolvarea conflictului propusă de text este împlinită ca promisiune de abia prin activitățile cerute de la cititor. Doar astfel procesul de detensionare a conflictului poate deveni o experiență a cititorului, iar acesta nu ar fi posibil dacă textul ar formula el însuşi explicit soluția conflictului. Acolo unde se întâmplă aşa ceva, şi activitatea cititorului îşi schimbă cursul. Se poate spune că în acest caz cititorul realizează mai puțin soluția ca atare, ci începe a adopta un comportament anume, o poziție față de soluția prezentată. Dacă presupunerea lui Lesser şi a lui Richard se dovedeşte a fi corectă, şi anume că ritmul operei de artă este compus din conflict şi rezolvarea acestuia, atunci acesta nu se derulează pur şi simplu în fața cititorului, ci îl implică şi îl lasă să se descurce singur cu tulburarea produsă de text. Este o trăsătură definitorie a clasicismului inerent teoriei psihologice a

---

reconcile the various claims it brings forward. Moreover, in keeping with its willingness to hear all sides, it strives for resolutions based upon maximum fulfilment, rather than the illusory kind achieved by denying or slighting certain claims; it seeks resolutions which, to use a happy word of Robert Penn Warren's, are 'earned' rather than forced. Obviously such resolutions are more richly satisfying and more stable than the provisional solutions of our problems with which we must so often be content in life." – Ibid., pp. 78 şi urm.

artei că aceasta crede a vedea în opera literară şi distanţarea prin care este aplanat conflictul o dată aprins, cu toate că această distanţare este totuşi un act al cititorului provocat şi condus de text, prin care acesta face faţă implicării sale în conflictul zugrăvit de text. Adorno a criticat, prin urmare, pe bună dreptate acest caracter chietist al teoriei psihologice a artei: „Psihologismul interpretării estetice se potriveşte prea bine cu viziunea filistină a operei de artă, ca teritoriu al împăcării armonice a contradicţiilor, ca iluzie a unei vieţi mai bune, ignorând Răul din care a fost smulsă. Asimilării conformiste de către psihanaliză a viziunii curente despre opera de artă ca bun cultural cu virtuţi filantropice îi corespunde un hedonism estetic, ce transferă întreaga negativitate a artei în conflictele instinctuale ale genezei sale, pentru ca, în final, s-o escamoteze. Dacă succesul sublimării şi integrării este ridicat la rang de unic scop al operei de artă, aceasta îşi pierde forţa prin care depăşeşte, prin simpla ei fiinţare, existenţa empirică."[56]

În însăşi structura textelor pot fi găsite noi argumente în acest sens. Conflictele din textele literare, generate în actul reprezentării, posedă, de regulă, bogate faţete; pentru că o situaţie conflictuală este construită de abia din „conlucrarea"[57] mai multor „aspecte" contradictorii. Această situaţie a fost descrisă de Lesser în teoria sa a apelurilor mascate, care pot produce un conflict în măsura în care permit să se „facă ascultate" supraeul, eul şi sinele, fiecare în mod autonom, ceea ce duce la o contestare reciprocă a valabilităţii lor. – Dacă nu se iau în considerare aceste direcţii ale conflictelor, formulate de psihanaliză, se pune întrebarea cum pot fi acestea de fapt declanşate prin intermediul reprezentării. În acest sens va fi suficient să invocăm în acest moment naraţiunea

[56] Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble şi Cornelia Eşianu, coordonare, revizie şi postfaţă de Andrei Corbea, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 21.

[57] „Zusammenwirken", în orig., trimite la familia de cuvinte a lui „Wirkung", „efect", n. tr.

literară, nu în ultimul rând pentru că aceasta oferă şi în cazul lui Lesser materialul de exemplificare. Textele narative sunt caracterizate de faptul că perspectivele textului – cea a naratorului, precum şi, mai ales, cea a personajelor, cea a eroului sau a celorlalte personaje importante în special – nu coincid. Această situaţie se complică şi prin faptul că acţiunea personajelor din fabulă nu corespunde înţelegerii de sine a acestora, ci se află de foarte multe ori chiar în contradicţie cu aceasta. Astfel, pe parcursul textului sunt oferite mai multe axe de orientare, care, luând în considerare opoziţiile lor, respectiv deficitara suprapunere reciprocă, creează condiţii pentru construirea conflictelor. Asemenea conflicte sunt luate la cunoştinţă de către cititor, în momentul în care acesta raportează axele de orientare una la cealaltă, fapt ce, în mintea acestuia, provoacă divergenţe. Acestea nu sunt lipsite de contur, deoarece se produc ca faţetă opusă a procesului de suprapunere a perspectivelor textului. Dacă conflictul se dezvoltă din poziţionarea perspectivelor, care indică tocmai din divergenţa lor faptul că sunt corelate, atunci rezolvarea se propune prin intermediul unei idei despre cum trebuie concepute tensionările nemanifestate lingvistic ale perspectivelor textului. Dar pentru că doar cititorul poate genera astfel de idei, nu ar avea sens ca textul să formuleze încă o dată aceste soluţionări, fie şi pentru că în cazul acesta procesul însuşi de imaginare a unor astfel de fantezii ar fi obturat. Există însă texte, în care procesul imaginativ este subapreciat la fel ca în romanul cu teză, în care soluţiile conflictelor sunt formulate de cele mai multe ori în mod declamatoriu. Cu toate acestea, acolo unde se întâmplă aşa ceva, devine clar că în acest caz nu este vorba de rezolvarea unui conflict, ci că acest conflict reprezintă mai mult un element de retorică persuasivă, cu scopul de a ajuta o soluţionare deja existentă să obţină succesul dorit. Din acest motiv, rezolvarea conflictului va avea doar atunci un efect catartic, când cititorul va fi mobilizat la elaborarea acesteia. Doar implicarea în acest

proces de elaborare a rezolvării şi nu doar simpla contemplare a rezolvării reprezentate, cum consideră Lesser şi Richards, oferă satisfacerea receptorului prin opera de artă.

Dacă efectele operei de artă sunt zugrăvite cu argumente ale unei *emotive theory*, atunci raportul textului cu cititorul se dovedeşte a fi o relaţie destul de unilaterală. Deoarece textul nu doar provoacă în cititor „turbulenţele" despre care am vorbit, ci le şi aplanează, relaţia de reciprocitate dintre text şi cititor nu poate reieşi pe de-a întregul dintr-o astfel de teorie. Cu toate acestea este sigur că se desfăşoară anumite interacţiuni, a căror analiză trebuie totuşi să sufere din cauza unilateralităţii preconcepute ale acestui raport de reciprocitate. Acest aspect este evident la Lesser în utilizarea a doi termeni centrali, prin care el doreşte să determine relaţia dintre text şi cititor. Textul de ficţiune este caracterizat de „overdetermination"[58], iar atitudinea cititorului de „analogizing"[59]. Supradeterminarea textului spune: „... o poveste poate însemna lucruri diferite pentru cititori diferiţi, dar înseamnă şi că oricare cititor poate simţi că o poveste are numeroase înţelesuri diferite, strat peste strat de semnificaţie. Pentru a folosi un termen adoptat din psihologia visurilor, ficţiunea poate fi supradeterminată; ficţiunea pe care o considerăm ca fiind extraordinară este cu siguranţă astfel."[60]

Sigur că faptul că supradeterminarea unui text de ficţiune nu creează – aşa cum s-ar fi putut bănui – univocitate semantică este corect, din contră, ea ramifică textul într-un spectru semantic. Acest fenomen poate fi observat în general în literatura modernă, acolo unde o precizare a schemei de

[58] „supradeterminare", Lesser, p. 113.

[59] „analogizare", ibid., p. 203.

[60] „... a story may mean different things to different readers, but it also means that any given reader may sense that a story has many different meanings, layer upon layer of significance. To use a term adopted from dream psychology, fiction may be overdetermined; the fiction we regard as great invariably is." – Ibid., p. 113.

reprezentare – ca în *Ulise* al lui Joyce – duce la o diferențiere mai puternică a planurilor semantice. În acest fapt constă diferența dintre textele de ficțiune și discursurile de zi cu zi; primele nu numai că sunt foarte structurate, dar arată și că gradul avansat de structurare ca tendință a supradeterminării produce în același timp și o scădere a previzibilității fiecărei părți a discursului. Dacă în discursul de zi cu zi redundanța crește pe măsură ce se apropie de sfârșit, pentru că părțile componente ale acestuia devin din ce în ce mai previzibile, discursul suprastructurat distruge redundanțele. Dispariția previzibilității se prezintă atunci în textele supradeterminate ca o însertariere de planuri semantice diferite, care pot, la rândul lor, adopta diverse relații între ele. Dacă înțelegem astfel supradeterminarea, atunci acest termen din psihologia viselor ar putea fi preluat pentru a caracteriza textele de ficțiune. Dar tocmai din această cauză este necesar a cumpăni o astfel de situație, care rămâne la Lesser nematizată și, în orice caz, neluată în considerare.

Dacă fiecare cititor poate da unui „text supradeterminat" câte un sens diferit, atunci aceste straturi de înțeles se formează nu doar datorită supradeterminării, ci și datorită gradelor de nedeterminare, tinzând să crească proporțional cu supradeterminarea. Nedeterminările sunt create de supradeterminare în măsura în care prin intermediul lor sunt create mai multe planuri de sens, ale căror relații sunt comunicate cititorului ca o nevoie de determinare. Ba mai mult, fiecare plan este inteligibil de cele mai multe ori doar datorită variabilității relațiilor dintre ele. Din acestea rezultă că un „text supradeterminat" îl provoacă pe cititor să se implice într-o activitate compozitorie crescută, pentru că potențialul de sens rezultat din ordonarea planurilor trebuie să capete o configurație.

Această consecință nu pare însă să fie luată în considerare de către Lesser. Pentru că *emotive theory* nu îi permite cititorului activități atât de extinse; mai mult, aceasta nu îl vede

decât în poziţia aceluia care primeşte ceea ce i se oferă. Din această cauză nu poate fi decât logic corectă afirmaţia lui Lesser, cum că textele de ficţiune pot declanşa în actul receptării lor de către cititor în cel mai bun caz o „suprapoveste", care nu depinde decât prea puţin de relaţia de reciprocitate dintre text şi cititor. „În plus faţă de participarea indirectă la naraţiunile de care suntem absorbiţi, creăm şi înscenăm frecvent poveşti structurate pe baza acestora. Analogizăm. Poveştile pe care le ţesem sunt, bineînţeles, extrem de eliptice. Nu există nici timp şi nici nevoia de a le dezvolta în mod sistematic. Analogia presupune cu nimic mai mult decât recunoaşterea unei asemănări dintre un eveniment fictiv şi ceva ce ni s-a întâmplat, şi o retrăire rapidă a experienţei ... Analogia ... este foarte aproape de visatul cu ochii deschişi."[61] Asociaţiile „suprapoveştii" sunt prin urmare foarte privatizante şi tind să-l izoleze pe cititor de text, acesta nemaiservind decât ca impuls pentru o preocupare individuală cu sine însuşi. Textul ar poseda în acest caz doar funcţia de declanşator, pentru a-l aduce mai aproape pe cititor de sine. Dacă ar fi să rezumăm acestea într-o formulă lesseriană, atunci ar trebui să spunem că supradeterminarea textului declanşează o receptare privatistă.

Chiar dacă am presupune că fiecare receptare dispune de multă pregnanţă subiectivă, acest lucru nu înseamnă că textul receptat se topeşte, devenind o suprapoveste privatistă. Pentru că, de regulă, prelucrarea subiectivă rămâne deschisă intersubiectivităţii. Cauza acestei deschideri devine manifestă doar dacă ne îndreptăm privirea asupra ceea ce survine între text

[61] „In addition to participating vicariously in the stories in which we become absorbed, we frequently create and imaginatively act out stories structured upon them. We analogize. The stories we spin are, of course, highly elliptical. There is neither time nor need to develop them systematically. Analogizing may involve nothing more than the recognition of a similarity between a fictional event and something which has happened to us, and a rapid reliving of the experience ... Analogizing ... is so closely akin to daydreaming." – Ibid., p. 203; vezi şi Holland, pp. 87 şi urm.

şi cititor. În acest caz însă, felul în care supradeterminarea a produs nedeterminarea sau suprapovestea trebuie înţeles într-un alt fel decât aşa cum a înţeles-o Lesser. Dacă supradeterminarea textului de ficţiune creează grade crescute de nedeterminare, atunci acestea se dovedesc a fi un impuls comunicativ de a constitui lumea textului de ficţiune desprinsă prin supradeterminare de lumea cotidiană. Un astfel de proces de constituire nu decurge într-un mod privatizant. Acesta mobilizează, ce-i drept, anumite dispoziţii subiective, dar nu pentru a-i provoca pe cititori să viseze cu ochii deschişi, ci pentru a-i face conştienţi de condiţiile date în gradul de structurare al textului. Doar astfel îşi poate afla supradeterminarea sensul. Ea nu este doar un simplu criteriu de clasificare a textelor, ci o şansă de formulare, prin care habitusurile cititorilor sunt depăşite, astfel încât să poată fi eliberată şi formulată spontaneitatea întâlnirii cu textul.[62] Şi tocmai pentru că este corect faptul că, după cum susţine Lesser, textul literar aduce cititorului său o descărcare de presiunea experienţelor sale normale[63], fapt prin care este posibilă şi întoarcerea refulatului, ceea ce ar trebui să fie analizat este felul cum survine aşa ceva. Doar în momentul în care cititorul va trebui să producă înţelesul textului în cursul lecturii, dar nu dându-şi singur propriile-i condiţii (*analogizing*), ci urmărind mai cu seamă condiţii care îi sunt exterioare, ceva va ajunge să fie formulat în interiorul său, ceva care va aduce la lumină un strat al personalităţii sale care până atunci se va fi sustras conştiinţei. O astfel de conştientizare nu se petrece însă decât prin interacţiunea dintre text şi cititor; analizei acestei interacţiuni îi dedicăm un interes aparte.

[62] Despre acestea se va vorbi mai pe larg în Partea a III-a, B, 4.

[63] Lesser, p. 39.

PARTEA A DOUA

Un model istorico-funcțional al textului literar

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A. Repertoriul textului

1. Premise

Orice model de text include anumite decizii euristice; modelele de text nu sunt lucrul în sine, nu se suprapun cu textul ca atare, dar întruchipează o cale de acces către el. Textul ca lucru în sine nu ne este dat niciodată ca atare, ci întotdeauna numai într-un anume fel, care se configurează în baza sistemului de referinţe ce a fost ales spre înţelegerea lui. Textul literar este o configuraţie fictivă, iar prin aceasta se înţelege de regulă că îi lipsesc necesarele predicate ale realităţii. Căci textele literare nu se epuizează niciodată în a denota lumi obiectuale date empiric; ba chiar se poate spune că intenţia lor de reprezentare ţinteşte la ceea ce nu există. Din asocierea dintre „ficţiune" şi „realitate" a rezultat o pereche terminologică, în care comparaţia între cei doi termeni – ca atunci când, de pildă, se încearcă determinarea ficţiunii din perspectiva realităţii ca opus (polar) al acesteia – se tranşează funcţie de o decizie cu valoare euristică. De aceea ficţiunea a fost calificată când drept autonomă, când heteronomă[1] în raport cu existenţa, pentru a putea formula astfel diferenţa dintre ficţiune şi caracterul obiectual al

[1] Astfel între alţii şi Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, pp. 261 şi urm. – După scrierea acestui capitol (1972) am găsit o opinie apropiată despre noţiunea de ficţiune în cartea lui Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen 1973, pp. 97 şi 154 şi urm. El raportează aprecierea capacităţii de comunicare a „textului fictiv" în principal la structurarea imanentă a acestuia, încât aceste consideraţii iau la el o altă direcţie.

realității. Problemele create de astfel de încercări sunt cunoscute. Ele fac absolut necesară întrebarea referitoare la cadrul de referință care repartizează predicate perechii antinomice ficțiune – realitate. Numeroasele eforturi ce s-au rătăcit în această direcție nu ne încurajează să continuăm. De aceea, în discuția ce urmează trebuie să se renunțe la premisa de cunoaştere prin care ficțiunea este determinată ca fiind nerealul. Concomitent cu aceasta, este abandonat argumentul ontologic, căci a califica ficțiunea ca fiind existențial autonomă respectiv heteronomă înseamnă să înțelegi ficțiunea şi realitatea ca pe un raport existențial. Însă în discuția despre un model funcțional o astfel de înțelegere bazată pe un argument ontologic se dovedeşte a fi inadecvată. Argumentul ontologic trebuie înlocuit cu unul funcționalist. Dacă alăturăm ficțiune şi realitate, aceasta nu se mai întâmplă în termenii unei opoziții existențiale, ci sub semnul comunicării. Prin aceasta se renunță la amplasarea la poli opuşi a ficțiunii şi realității: în loc să fie pur şi simplu contrariul celeilalte, ficțiunea ne comunică ceva despre realitate. Dacă vechea opoziție între ficțiune şi realitate păleşte, atunci dispare şi dificultatea de a trebui să găsim o referință care să cuprindă termenii opoziției, referință din care ar deriva diferitele predicate. Ca structură de comunicare, ficțiunea aduce împreună realitatea şi subiectul receptor. Ficțiunea îi mijloceşte acestui subiect o anume realitate. De aceea este caracteristic faptul că subiectul juca până acum un rol neînsemnat, în orice caz el nu a fost luat în calcul atât timp cât se încerca înțelegerea ficțiunii prin separarea ei contrastivă de realitate. Dacă ficțiunea nu este realitate, aceasta se întâmplă nu atât pentru că îi lipsesc predicatele necesare ale realității, ci mai degrabă pentru că poate organiza realitatea astfel încât aceasta să poată fi comunicată; din această cauză nu poate fi chiar ce a organizat ea însăşi. Dacă ficțiunea este înțeleasă ca structură de comunicare, atunci vechea întrebare adresată ei trebuie

înlocuită cu o alta: ceea ce este important este ce *face*[2] literatura şi nu ce *semnifică* ea. Abia de aici rezultă o cale de acces către funcţia ficţiunii, care se realizează în mijlocirea subiectului şi a realităţii.

Astfel stând lucrurile, obţinem obiectul de studiu al unui model istorico-funcţional al textului literar. Acest model se concentrează asupra a două puncte de intersecţie, care se află între text şi realitate, precum şi între text şi cititor. Ceea ce se întâmplă în aceste puncte nodale trebuie supus descripţiei pentru a arăta în ce măsură ficţiunea este eficace ca legătură între subiectul care citeşte şi realitatea comunicată. De aceea, ceea ce interesează este dimensiunea pragmatică a textului, unde prin pragmatică, în sensul lui Morris, se înţelege raportarea semnelor textului la „interpretant". Întrebuinţarea pragmatică a semnelor este întotdeauna legată de un anume comportament ce urmează a fi indus receptorului. „Termeni precum «interpret», «interpretant», «convenţie» (când se referă la semne), «a ţine cont de» (când este vorba de funcţia semnelor) ... sunt termeni ai pragmaticii, în timp ce mulţi termeni strict semiotici precum «semn», «limbaj», «adevăr» şi «cunoaştere» au componente pragmatice importante."[3] Prin aceasta se arată în acelaşi timp că pragmatica ca dimensiune a întrebuinţării semnelor nu poate face, bineînţeles, abstracţie de sintaxă – de raporturile dintre semne – şi de semantică – de raporturile dintre semne şi obiecte. Dimpotrivă, pragmatica presupune de multe ori sintaxa şi semantica şi le implică în raportarea semnelor la interpretant.

---

[2] În orig. „bewirken", „a cauza", „a pricinui", „a produce", „a induce un efect", din aceeaşi familie cu „Wirkung", „efect", n.tr.

[3] „Such terms as 'interpreter', 'interpretant', 'convention' (when applied to signs), 'taking-account-of' (when a function of signs) ... are terms of pragmatics, while many strictly semiotical terms such as 'sign', 'language', 'truth', and 'knowledge' have important pragmatical components." – Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs* (Approaches to Semiotics 16), The Hague 1971, p. 46.

2. Modelul actelor de vorbire

„Filosofia limbajului comun" (*ordinary language philosophy*) a tematizat până acum cel mai intens dimensiunea pragmatică a uzului limbii. Ideile pe care le-a dezvoltat – deşi nu sunt gândite pentru textele ficţionale – pot sluji ca punct de plecare pentru o abordare a caracterului pragmatic al textelor ficţionale. Căci teoria actelor de vorbire dedusă din filosofia limbajului comun încearcă să descrie condiţiile care asigură reuşita acţiunii verbale. Despre astfel de condiţii este vorba şi în lectura textelor ficţionale, care sunt la originea unei acţiuni verbale în măsura în care prin actul lecturii ar trebui să reuşească o înţelegere cu textul, respectiv o înţelegere prin intermediul textului a ceea ce vrea el să comunice, lucru care poate însă şi să eşueze. De aceea cercetarea condiţiilor constitutive ale actelor de vorbire înseamnă îndreptarea atenţiei asupra acelor factori, prin care ia naştere o relaţie între text şi cititor. Aşadar trebuie formulate elementele presupus necesare pentru reuşita acţiunii verbale şi trebuie explicate actele prin care, cu ajutorul limbii, se realizează acest lucru.

Actul de vorbire descris de Austin şi sistematizat de Searle întruchipează o unitate centrală de comunicare. Referitor la aceasta Searle remarca: „Singurul motiv pentru care ne concentrăm asupra studiului actelor de vorbire este următorul: întreaga comunicare lingvistică presupune acte de vorbire. Unitatea de referinţă a comunicării lingvistice nu este, aşa cum s-a crezut în general, simbolul, cuvântul ori propoziţia, şi nici chiar semnificaţia (*token*) acestui simbol, cuvânt ori propoziţie, ci mai curând producerea sau emiterea acestui simbol, sau cuvânt sau propoziţie, în decursul realizării actului vorbirii. Atunci când semnificaţia (*token*) va fi luată drept mesaj, ea va fi fost deja produsă ori emisă. Mai precis, producerea sau emiterea unei semnificaţii (*token*) propoziţionale în

anumite condiții este un act de vorbire, iar actele de vorbire ... sunt unitățile minimale ale comunicării lingvistice."[4] Pentru actul de vorbire ca unitate de comunicare este hotărâtor faptul că el trebuie să condiționeze atât organizarea semnelor cât şi receptarea intenționată a acestor semne transmise. Din aceasta rezultă: actele de vorbire nu sunt simple propoziții, ci în calitate de expresii verbale ele sunt întotdeauna propoziții situaționale, contextuale; adică astfel de propoziții care se fac auzite în situații, respectiv în anumite contexte. De aceea, expresiile verbale primesc un sens abia în momentul întrebuințării lor. Astfel, actele de vorbire sunt unități de comunicare ale vorbirii, prin care propozițiile sunt transformate în propoziții contextualizate, deci în acte de limbaj care capătă sens prin utilizare.

Dacă modelul actelor de vorbire poate servi drept bază de la care se pleacă în discutarea aspectului pragmatic al textelor ficționale, atunci aceasta înseamnă să se obțină din acest model premise euristice, prin care structurile comunicative ale textelor ficționale să poată fie făcute vizibile. O orientare hotărâtoare în acest sens o constituie observația că propozițiile care servesc unui act de vorbire sunt întotdeauna situate într-un context, fapt pentru care actele de vorbire nu sunt niciodată identice cu simpla succesiune a acestor propoziții, ci se consolidează de abia prin raportarea la situație precum şi prin ipotezele la care se face apel prin respectivele propoziții. Această stare de lucruri merită să fie luată în seamă în cazul

[4] „The reason for concentrating on the study of speech acts is simply this: all linguistic communication involves linguistic acts. The unit of linguistic communication is not, as has generally been supposed, the symbol, word or sentence, or even the token of the symbol, word or sentence, but rather the production or issuance of the symbol or word or sentence in the performance of the speech act. To take the token as a message is to take it as a produced or issued token. More precisely, the production or issuance of a sentence token under certain conditions is a speech act, and speech acts ... are the basic or minimal units of linguistic communication." – John R. Searle, *Speech Acts*, Cambridge 1969, p. 16.

aprecierii textelor ficționale în măsura în care exclusivitatea textului, opinia după care totul se găsește în pagina scrisă, joacă încă un rol dominant în analiza literară. Dimensiunea pragmatică iese totuși pe deplin la iveală, atunci când îți îndrepți atenția asupra numeroaselor contexte pe care textul ficțional le atrage în sine, le leagă și le ține gata pregătite, pentru a le putea intermedia cu ajutorul textului scris. Nimeni nu va vrea să nege că textul se comportă astfel. Desigur mai rămâne de explicat de ce în cazul numeroaselor raportări extratextuale textul însuși nu se referă la ele așa cum acestea apar în starea lor independentă de text. Însă acest lucru va fi discutat în detaliu. Să reținem pentru moment că actul de vorbire ne dă punctul euristic de reper pentru faptul că propozițiile scrise ale textelor ficționale depășesc în permanență ca expresie textul formulat, pentru a-l pune pe adresat în raport cu realitățile extratextuale.

La începutul seriei sale de prelegeri apărute postum *Cum să faci lucruri cu vorbe*, J. L. Austin deosebește două forme de bază ale manifestărilor de limbaj pe care le numește expresii constative și performative[5]. În timp ce prima constată prin afirmații propoziționale ceva, care trebuie apreciat după criterii de tipul adevărat și fals, cealaltă produce o acțiune, face să ia naștere o situație pe care o scoate chiar ea la iveală și pentru care reușita sau nereușita sunt criteriile de evaluare[6]. Această diferențiere este importantă în măsura în care permite să se distingă între feluritele acte de vorbire. Expresia constativă se referă la fapte despre care se fac afirmații. După

[5] *Constative* și *performative utterances* (n. tr., în engl. în orig.). J. L. Austin, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, prefață de Vlad Alexandrescu, Editura Paralela 45, București, 2003, pp. 23-28; în original: J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson, Cambridge/Mass. 1962, pp. 2-8.

[6] Cf. ibid., pp. 32 și urm. (ed. rom.).

diferențierea inițială a lui Austin, astfel de expresii sunt definite prin conformitate cu realitatea, sunt adevărate sau false în sine, independent de situație; valabilitatea lor se sustrage oricăror contexte pragmatice: „Într-un enunț constativ ... folosim o noțiune ultra-simplificată a corespondenței dintre enunț și fapt ... Acesta este idealul a ceea ce ar fi drept [*right*] să spunem în toate circumstanțele, pentru toate scopurile, oricărei audiențe."[7] Chiar dacă ne întâlnim ocazional cu asemenea cazuri ideale, expresia constativă nu reprezintă la Austin exemplul paradigmatic pentru actele de vorbire. Exemplară mai degrabă este expresia performativă care produce ceva care începe să existe abia în momentul în care expresia se face auzită. Ea se definește, cum spune Austin, prin „faptul că *facem* ceva ... mai degrabă decât să *relatăm* ceva"[8]; ea generează o schimbare în cadrul situațional în care se produce. Expresiile performative își capătă așadar sensul de abia prin întrebuințarea lor situativă. Se numesc performative, pentru că ele generează o acțiune: „Numele e derivat, evident, din «a performa», verbul obișnuit care apare împreună cu substantivul «acțiune»: el arată că producerea unui enunț este performarea unei acțiuni – nu o considerăm în mod normal ca spunând pur și simplu ceva."[9]

Pentru ca o acțiune generată prin limbaj să reușească, trebuie îndeplinite următoarele condiții, care sunt fundamentale pentru actele de vorbire. Expresia verbală trebuie să se

---

[7] Ibid., pp. 130 și urm. – În orig., pp. 144 și urm.: „With the constative utterance ... we use an over-simplified notion of correspondence with the facts ... We aim at the ideal of what would be right to say in all circumstances, for any purpose, to any audience."

[8] Ibid., p. 32. – În orig., p. 13: „*doing* something ... rather than *reporting* something".

[9] Ibid., p. 27. – În orig., pp. 6 și urm.: „The name is derived, of course, from 'perform', the usual verb with the noun 'action': it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something."

raporteze la o *convenţie* pe care să o cunoască şi receptorul, şi emiţătorul. Apelul la respectiva convenţie trebuie să corespundă situaţiei şi aceasta înseamnă că apelarea convenţiei se face numai prin *proceduri acceptate*. Şi, la urma urmei, trebuie să existe disponibilitatea participanţilor de a se angaja într-o acţiune verbală, disponibilitate care să fie coextensivă *situaţiei* în care se îndeplineşte acţiunea[10]. Dacă anumite condiţii sunt suspendate sau definţiile existente sunt prea slabe, astfel încât rezultă referiri şi executări greşite, atunci expresia este în pericol de a rămâne vidă şi de a nu realiza tocmai ceea ce o defineşte: „efectuarea unei tranzacţii"[11].

Austin a numit doar sursele erorilor survenite din cauza vorbitorului, care vor trebui completate însă cu cele care trec în seama receptorului, dacă urmează să se evalueze condiţiile care provoacă reuşita sau nereuşita comunicării. În această direcţie von Savigny a contribuit cu câteva observaţii suplimentare. Comunicarea poate eşua dacă expresia nu este receptată corect – adică în sensul propus –, atunci când aceasta, în lipsa anumitor circumstanţe, riscă să devină imprecisă sau când rămâne neclară din pricina unor împrejurări ascunse.[12] În ciuda unor astfel de incertitudini, nu înseamnă că acţiunea verbală reuşeşte numai în cazuri excepţionale. Căci înţelegerea greşită, incertitudinea şi nelămuririle pot fi eliminate treptat de către receptor prin cereri reînnoite de informaţii, pentru a lămuri intenţia ce stă la baza spuselor vorbitorului, astfel încât, în final, acţiunea verbală să poată să se reverse într-un ansamblu de acţiuni, privit sub raport pragmatic ca un context situaţional.

Pentru a garanta o astfel de reuşită, simpla deosebire între expresii ca fiind unele constative, iar altele perfomative,

---

[10] Cf. ibid. (ed. rom.), pp. 33 şi urm.

[11] Ibid., p. 28. – În orig., p. 7: „to effect the transaction".

[12] Eike von Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache*, Frankfurt 1969, p. 144.

nu mai este de ajuns. Când o expresie performativă produce ceva, atunci calitatea actului joacă un rol decisiv. În afară de aceasta, limitele date ale procedurilor acceptate (*accepted procedures*, n. tr. în engl. în orig.) – care formează premisa principală a reuşitei acțiunii – cer în mod necesar să se facă o diferențiere în cadrul expresiei performative între formele care au întotdeauna o consecință şi cele care nu pot asigura în totalitate consecințele, în ciuda fermității lucrurilor la care se referă. Prin aceasta, deosebirile propuse de Austin pot fi supuse mai departe diferențierii. El postulează existența a trei tipuri de acte de vorbire, fiecare scoțând în evidență forme diferite de performativitate: „Am distins, într-o primă etapă, un set de lucruri pe care le facem *în* spunerea a ceva, pe care împreună le-am asimilat performării unui *act locutoriu*, care, în mare, echivalează cu producerea unei propoziții dotate cu un sens şi o referință, ceea ce, iarăşi, echivalează cu «semnificația» în sens tradițional. Într-o a doua etapă, stabileam că performăm de asemenea *acte ilocutorii*, precum a informa, a ordona, a avertiza, a se angaja la etc., adică enunțuri dotate cu o anumită forță convențională. În al treilea rând, se poate să performăm şi *acte perlocutorii*, adică ceea ce facem să se întâmple sau obținem *prin* spunerea a ceva, de exemplu, a convinge, a persuada, a împiedica, şi chiar, să spunem, a surprinde ori a induce în eroare. Avem aici trei, dacă nu mai multe, sensuri sau dimensiuni ale «folosirii propozițiilor» sau ale «folosirii limbii» ... Toate aceste trei tipuri de «acțiuni» sunt, tocmai în virtutea naturii lor de acțiuni, expuse la problemele şi limitele proprii acțiunilor, cum sunt necesitatea de a distinge încercarea de îndeplinire, intenționalul de ne-intențional etc.“[13]

[13] Austin, p. 103. – În orig., pp. 108 şi urm.: „We first distinguished a group of things we do in saying something, which together we summed up by saying we perform a *locutionary act*, which is roughly equivalent to uttering a certain sentence with a certain sense and reference, which again is roughly

Pentru pragmatica textului, actele de vorbire ilocuționare și perlocuționare prezintă un interes particular. Acolo unde expresia poate garanta realizarea efectului propus asupra receptorului și induce prin aceasta o consecință, expresia deține calitatea unui act perlocuționar: prin ceea ce se spune se realizează ceea ce se intenționa. Aceasta însă presupune respectarea întocmai a tuturor acelor condiții pe care Austin le-a descris drept *convenții* și *proceduri*. Dimpotrivă, actul ilocuționar deține numai un potențial de efect (*force*), ale cărui semnale pot articula cu certitudine numai tipul de acces (*securing uptake*), atenția (*taking effect*), precum și reacția cerută receptorului (*inviting responses*).[14] Receptorul poate deduce cel mai adesea numai în contextul situativ al expresiei care este natura acelei *illocutionary force* (n. tr. în engl. în orig.) a actului de vorbire. Căci numai astfel receptorul poate recunoaște intenția vorbitorului, presupunându-se întotdeauna că vorbitorului, cât și receptorului, le este comun modelul acțiunii comunicative (*convenții* și *proceduri*) din experiența unor situații precedente și că o abatere repetată de la acesta, respectiv aplicarea sa inadecvată, va fi corespunzător sancționată. Abia atunci când receptorul dă de înțeles prin reacțiile sale (*responses*) că a perceput corect intenția vorbitorului, respectiv alegerea convențiilor și procedurilor din modelul comunicativ comun, sunt date premisele necesare pentru reușita unei acțiuni verbale. E. von Savigny a tradus

---

equivalent to 'meaning' in the traditional sense. Second, we said that we also perform *illocutionary acts* such as informing, ordering, warning, etc., i.e. utterances which have a certain (conventional) force. Thirdly, we may also perform *perlocutionary acts*: what we bring about or achieve by saying something, such as convincing, persuading, deterring, and even say, suprising or misleading. Here we have three, if not more, different senses or dimensions of the 'use of a sentence' or of 'the use of language' ... All these three kinds of 'actions' are, simply of course as actions, subject to the usual troubles and reservations about attempt as distinct from achievement, being intentional as distinct from being unintentional, and the like."

[14] Ibid., pp. 108 și urm. (ed. rom.).

deci, pe bună dreptate, conceptul lui Austin de *illocutionary force* prin *rol ilocuționar*[15], căci actele de vorbire numite astfel reuşesc în măsura în care receptorul recunoaşte rolurile pe care le vizează vorbitorul şi, în acelaşi timp, în măsura în care receptorul corespunde profilului de rol pe care aşteptările vorbitorului i-l atribuie.

Diferențierea amintită între actele de vorbire este pentru Austin într-aşa măsură de importantă, încât începe să se suprapună pe împărțirea inițială a manifestărilor verbale în constative şi performative. Motivul pentru această schimbare de accent rezidă în consecința acțiunii pe care actul de vorbire o urmăreşte. Consecința unui act de vorbire se realizează abia atunci când există – ca premisă a actului de vorbire performativ – constatări adevărate. Din această cauză actul locuționar şi cel perlocuționar au nevoie de expresia constativă ca bază, respectiv ca implicație necesară pentru a reuşi. Această revizuire a împărțirilor făcute inițial îl conduce în final pe Austin la următorul rezultat: „Ce mai rămâne, atunci, din distincția între constative şi performative ? Putem spune că ceea ce am urmărit aici a fost să stabilim următoarele: (*a*) Într-un enunț constativ, neglijăm aspectele ilocutorii ... ale actului de vorbire şi ne concentrăm asupra aspectelor locutorii; mai mult, folosim o noțiune ultra-simplificată a corespondenței dintre enunț şi fapt ... Acesta este idealul a ceea ce ar fi drept [*right*] să spunem în toate circumstanțele, pentru toate scopurile, oricărei audiențe etc. Şi poate că idealul se şi realizează câteodată. (*b*) Într-un enunț performativ ținem mai ales cont de forța ilocutorie a enunțului şi neglijăm dimensiunea corespondenței cu faptele."[16] În această definiție restrânsă

[15] Cf. von Savigny, pp. 144 şi 158 şi urm.

[16] Austin, pp. 130-131. – În orig., p. 144 şi urm.: „What then finally is left of the distinction of the performative and constative utterance? Really we may say that what we had in mind here was this: a) With the constative utterance, we abstract from the illocutionary ... aspects of the speech act, and we concentrate on the locutionary ... we use an over-simplified notion of

expresia performativă denumeşte mai degrabă un aspect central al acţiunii verbale: calitatea sa de a produce ceva. Actul de a genera efecte (*der Akt des Bewirkens*) nu poate fi înţeles drept corespondenţă cu faptele, ci ceea ce îl caracterizează este tocmai împrejurarea că face abstracţie de o asemenea corespondenţă.

Discursul ficţional poate fi atribuit fără a sta pe gânduri – se pare – acestui tip de act de vorbire. Chiar Austin se pare că a simţit o astfel de asemănare, deoarece, acolo unde în discuţie stau cele generate de actul de vorbire, el a încercat să-şi profileze concepţia prin eliminarea contrastivă a exemplelor literare: „... un enunţ performativ va fi, de pildă, *într-un sens anume*, fără substanţă sau nul dacă este rostit de către un actor pe scenă, sau dacă e introdus într-un poem, sau enunţat în cadrul unui solilocviu ... În astfel de situaţii limba capătă – inteligibil – o întrebuinţare specială, neserioasă, dar în anumite moduri *parazitară* în raport cu folosirea normală ... Toate acestea le *excludem* din consideraţiile noastre. Enunţurile noastre performative, reuşite sau nu, vor fi luate ca fiind produse în circumstanţe obişnuite."[17] Dacă exprimarea poetică rămâne goală, atunci aceasta se întâmplă din cauză că, după părerea lui Austin, ea nu poate să dea naştere nici unei acţiuni verbale. A o caracteriza drept parazitară înseamnă

---

correspondance with the facts ... We aim at the ideal of what would be right to say in all circumstances, for any purpose, to any audience, etc. Perhaps this is sometimes realized. b) With the performative utterance, we attend as much as possible to the illocutionary force of the utterance, and abstract from the dimension of correspondence with facts."

[17] Ibid., p. 39. – În orig., p. 22: „ ... a performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in a soliloquy ... Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use ... All this we are *excluding* from consideration. Our performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances."

totuşi că ea trebuie să dispună de necesarul unei expresii performative, pe care însă pare să-l întrebuinţeze într-un mod inadecvat. Aşadar discursul ficțional imită aspectul verbal al actelor de vorbire ilocuţionare, fără a realiza prin cele spuse cele intenționate. Discursul ficțional nu produce însă prin aceasta absolut nimic? Sau tot ceea ce se produce prin discursul ficțional poate fi caracterizat ca nereuşit?

Când Hamlet o insultă pe Ophelia, expresia prin care o face ar fi în concepția lui Austin parazitară, pentru că cel ce îl interpretează pe Hamlet imită doar un act de vorbire care dincolo de aceasta rămâne lipsit de conținut, pentru că, de fapt, Hamlet n-ar vrea deloc s-o insulte pe Ophelia, ci, prin ceea ce spune, intenționează să exprime altceva. Însă nici un spectator al acestei drame nu are impresia că aici se petrece un act de vorbire parazitar şi prin urmare gol. Mai degrabă acest discurs al lui Hamlet „citează" pentru spectator aproape întregul context al dramei, care începe să trezească tot ceea ce spectatorul ştie despre lumea oamenilor, despre relațiile dintre ei, despre motivele actelor lor, precum şi despre particularitatea situațiilor lor. Un discurs care poate provoca aşa ceva nu rămâne cu siguranță fără conținut, chiar dacă, în calitate de acțiune verbală, nu se revarsă într-un ansamblu de acțiuni, privit sub raport pragmatic ca un context situațional real. De altfel, discursul nu se referă la contextul individual în care, să zicem, spectatorii se află la o reprezentație a lui *Hamlet*; mai mult decât atât, acest context situativ este pus în umbră – dacă nu chiar suspendat – prin ceea ce discursul lui Hamlet provoacă, şi se pune întrebarea dacă în acest fel nu se generează ceva, ce-i drept, de alt tip decât acea *performance* pe care o avea Austin în vedere.

Stanley Cavell a explicat în analiza pe care o face premiselor principale ale filosofiei analitice a limbajului că înțelegerea nu se realizează exclusiv prin ceea ce este spus explicit,

ci şi prin ceea ce se intenţionează prin ceea ce se spune: „Înţelegerea indirectă este o înţelegere care este implicită ... De vreme ce a spune ceva nu înseamnă niciodată *doar* a spune ceva anume, ci a spune ceva într-un anumit registru, făcând aluzii adecvate şi manifestând în acelaşi timp un anume comportament, cele spuse sunt doar o expresie mai frapantă a lucrurilor care au loc atunci când vorbim."[18] Dacă nu s-ar întâmpla astfel, ceea ce ar însemna că toate acţiunile verbale ar fi explicite, atunci nu s-ar mai înregistra decât eşecuri de ordin acustic în actul comunicării. Deoarece ceea ce vrem să spunem nu se traduce niciodată complet prin ceea ce spunem, expresiile verbale ajung să conţină în mod inevitabil anumite implicaţii, care se cer interpretate. Acestea sunt – în calitate de lucruri neexprimate – condiţia principală pentru ca receptorul să producă intenţia. Astfel „spaţiile albe" sau „golurile" din discurs formează constituentul principal al comunicării. Interacţiunea prin dialog are nevoie de o astfel de sumă de nedeterminări pentru a se putea pune în mişcare, iar acţiunea verbală reuşeşte ca urmare a eliminării acestor elemente nedefinite în uzul comunicativ al limbii. De aceea teoria actelor de vorbire încearcă să controleze astfel de elemente prin convenţii, proceduri şi reguli pentru a garanta reuşita acţiunii verbale în intenţia ei. Însă nici aceste convenţii, proceduri şi reguli nu pot înlătura această nedeterminare ca impuls al interacţiunii dialogice; căci n-ar exista nici o acţiune comunicativă verbală dacă condiţia de posibilitate (*Ermöglichungsgrund*) a comunicării ar fi deja fixată dinainte. Acest

[18] „Intimate understanding is understanding which is implicit ... Since saying something is never *merely* saying something, but is saying something with a certain tune and at a proper cue and while executing the appropriate business, the sounded utterance is only a salience of what is going on when we talk." – Stanley Cavell, *Must we Mean what we Say?*, New York 1969, pp. 12 şi 32 şi urm.

fapt este recunoscut la Austin în măsura în care expresia verbală își găsește acoperirea decisivă în sinceritatea celor spuse. „... *our word is our bond*"[19] („cuvântul nostru este legământul nostru", n. tr. în engl. în orig.) sună criteriul său global pentru reușita acțiunii verbale în conformitate cu intenția vorbitorului[20]. O astfel de garanție explică limpede două lucruri: 1. Implicațiile unei expresii verbale întruchipează condițiile productive ale înțelegerii ei; înțelegerea este ea însăși un proces productiv. 2. Simplul fapt că o expresie deține implicații neverbalizate face ca univocitatea intenționată să nu mai poată fi garantată satisfăcător numai prin limbă; pentru ca garanțiile pentru ceea se spune să rămână în vigoare, trebuie ca expresia verbală să se lege de unele îndatoriri morale privind consecințele.

Discursul ficțional, ca să ne întoarcem la el, împărtășește habitusul verbal al actului ilocuționar, și se deosebește de acesta, firește, prin funcțiunea sa de alt tip. Eliminarea sumelor de nedeterminări necesară reușitei acțiunii verbale este reglementată prin apelul la convenții, proceduri, adaptări la situația dată și garanții de sinceritate. Ele formează cadrul de referință pentru ca limba să se transforme într-un ansamblu de acțiuni. Eliminarea nedeterminării, necesară înțelegerii unui text ficțional, nu se realizează printr-un apel la astfel de cadre de referință prestabilite. Mai degrabă trebuie întâi descoperit codul ce stă la baza elementelor textului și care întruchipează ca referință sensul textului. Constituirea lui este o acțiune verbală în măsura în care prin acest act al constituirii codului se realizează înțelegerea textului.

Dacă Austin și Searle puteau exclude[21] discursul ficțional din modelul lor numai prin aceea că discursul ficțional era

---

[19] Austin, p. 30 (ed. rom.).

[20] Despre funcția lui *sincerity rule* cf. și Searle, pp. 63 și 66 și urm.

[21] Cf. Austin, p. 39 (ed. rom.) și Searle, pp. 78 și urm.

calificat – sub raportul intenției pragmatice de a acționa – drept gol, atunci, respectând principiul enunțat de cei doi, după care abia prin utilizare limbajul își capătă funcția și prin aceasta și sensul, este legitim să se facă deosebirea între discursul ficțional și cel cu referire la o acțiune în virtutea sensului de utilizare propriu fiecăruia. Prin urmare, discursul ficțional ar trebui cercetat mai puțin din punct de vedere normativ, cât mai degrabă din punct de vedere funcțional. Faptul că utilizarea ficțională a limbajului nu se revarsă în contextul real al unui ansamblu de acțiuni nu poate însemna că nu generează nimic. Desigur că reușita sa este în mult mai mare măsură periclitată decât cea a unei expresii explicit performative și probabil că ceea ce generează ficțiunea nu poate fi calificat drept o acțiune în sens strict. Dar chiar dacă am considera aceste circumstanțe ca suficiente pentru a o califica drept vidă, totuși prin aceasta dimensiunea pragmatică proprie nu dispare. Pentru Austin, „vid" înseamnă că discursul ficțional nu se poate întemeia pe convenții și proceduri acceptate; în afară de aceasta, pentru ficțiune nu există context situativ, care ar putea fixa sensul celor spuse. Așadar, îi lipsesc componentele principale care trebuie prevăzute pentru succesul unei acțiuni. Însă aceasta este adevărat numai într-un sens foarte restrâns. Tocmai etichetarea discursului ficțional ca fiind parazitar indică faptul că acesta dispune de efective întregi de acte de vorbire care generează acțiuni, ba pare chiar să le „copieze" pe acestea și, abia în modul lor de utilizare, nu mai poate să ascundă nepotrivirea. Discursul ficțional nu este lipsit de convenții, ci doar își organizează altfel convențiile decât în modul în care acestea sunt valabile pentru actele de vorbire ale expresiei performative orientate după reguli. Expresia performativă eșuează dacă nu sunt respectate exact regulile. Austin clarifică acest fapt prin următoarea întrebare: „Atunci când sfântul a botezat pinguinii, a

fost actul lui nul pentru că procedura botezului e nepotrivită pentru pinguini sau pentru că nu există o procedură acceptată pentru a boteza orice altceva în afară de oameni?"[22] Prin aceasta se vede în acelaşi timp ce înțeleg, de fapt, Austin şi teoria actelor de vorbire prin convenții şi proceduri acceptate. Stabilitatea – şi aceasta înseamnă acceptabilitatea lor – este condiționată de o structură verticală. Ceea ce era valabil înainte este şi acum; ceea ce reglementa până atunci acțiunile este cerut iarăşi. Ceea ce se întâmplă, aşadar, în actele de vorbire nu este un recurs la convenții, ci la valabilitatea lor. Valabilitatea convenției are o structură verticală; funcția ei rezultă din faptul că a fost valabilă întotdeauna. Această formă a validității este problematizată în discursul ficțional; nu pentru că ar fi cumva lipsit de convenții, pentru că atunci nu ar mai avea absolut nici o legătură cu convenția, ci pentru că încalcă valabilitatea fixată vertical a convenției şi începe să o organizeze orizontal. Aceasta înseamnă că discursul ficțional selectează dintre diferitele efective de convenții, care se întâlnesc în istoria lumii vieții. El le combină astfel, de parcă ar ține una de alta. De aceea recunoaştem aşa de multe convenții în discursul ficțional, care în mediul nostru, respectiv în alte medii sociale şi culturale, exercită o funcțiune normativă; organizarea lor pe orizontală provoacă firește apariția lor în combinații neaşteptate, fapt ce conduce la pierderea stabilității şi valabilității. Prin urmare, efectivele de convenții apar ca atare, pentru că sunt desprinse din ansamblul de funcțiuni pe care le îndeplinesc în chip obişnuit. Ele încetează să mai aibă caracter regulativ, pentru că ele însele au fost ridicate la rang de teme. Astfel însă discursul ficțional începe

[22] Austin, p. 40. – În orig., p. 24: „When the saint baptized the penguins, was this void because the procedure of baptizing is inappropriate to be applied to penguins, or because there is no accepted procedure of baptizing anything except humans?"

să producă efecte. Prin selectarea din diferitele convenţii el depragmatizează efectivele de convenţii alese, astfel că se poate afirma că o astfel de depragmatizare reprezintă chiar dimensiunea sa pragmatică. La o convenţie organizată vertical apelăm când vrem să acţionăm; o combinaţie organizată orizontal din diferite efective de convenţii ne permite să vedem de ce anume suntem conduşi când acţionăm.

Pentru receptorul textelor ficţionale rezultă de aici necesitatea de a descoperi condiţiile selecţiei diferitelor efective de convenţii. În folosirea comunicativă a limbajului, selecţia constituie elementul contingent a cărui eliminare reprezintă o acţiune verbală performativă în măsura în care trebuie să aducă la lumină referinţa eficientă în selecţie pentru cele mai diverse efective de convenţii. În acest scop, discursul ficţional deţine un potenţial de dirijare, care s-ar putea numi strategia textelor. Asemenea strategii corespund procedurilor acceptate (*accepted procedures*) ale actelor de vorbire, în măsura în care pun la dispoziţie puncte de orientare ce înlesnesc înţelegerea motivului pentru care a fost făcută selecţia efectivelor de convenţii. Fireşte, ele se deosebesc de procedurile acceptate prin aceea că încalcă din nou aşteptările habituale şi chiar pe acelea pe care le fixează ele însele, dacă sunt luate în parte. Să reţinem deci ca reflecţie intermediară: discursul ficţional dispune de componentele principale ale actului de vorbire ilocuţionar. El face apel la convenţii pe care le poartă cu sine; el deţine proceduri care, în calitate de strategii, îi indică receptorului condiţiile de constituire a textului şi are calitatea de *performance*, de vreme ce referinţa diverselor efective de convenţii trebuie realizată ca sens al textului. Din organizarea pe orizontală a diverselor efective de convenţii şi din încălcarea strategică a aşteptărilor textul ficţional îşi capătă forţa ilocuţionară (*illocutionary force*) proprie, care în calitate de potenţial de efect trezeşte atenţia, dirijează tipul accesului şi îl determină pe receptor să reacţioneze.

3. Constituirea situației în textele de ficțiune

Însă cu această caracteristică de care am pomenit, discursul ficțional pare să nu îndeplinească încă toate condițiile valabile pentru un act de vorbire ilocuționar. Expresiile verbale intră întotdeauna într-o situație. Sunt, deci, atât reacții la datele situației, cât și un rezultat al acestora. Acest cadru situațional produce și condiționează totodată expresia. Astfel că, ceea ce spunem și felul în care o spunem, sunt ghidate de raportul situațional în care survine discursul. Un discurs lipsit de circumstanță e greu de imaginat în uzul normal al limbii; ar fi, în cel mai bun caz, înregistrat ca o abatere și prin aceasta ar fi din nou atribuit unui referent situațional acceptat. Această stare de lucruri generală este încă o dată nuanțată prin faptul că expresia condiționată de un cadru situațional se adresează, de regulă, unui destinatar. Prin acest raport sunt actualizate variabilele pe care cadrul situațional le-a lăsat deschise. Efortul de a se face înțeles de către un destinatar prin acte ilocuționare, respectiv perlocuționare, se exprimă în alegerea cuvintelor, a sintaxei, a intonației precum și a multor altor semne lingvistice și apoi, încă o dată, în referința, în propoziția și în predicația din care se constituie expresia. Astfel situația formează, împreună cu condițiile care o însoțesc, un context bine definit, prin care nu numai că propozițiile sunt transformate în expresii, ci ele constituie, ca expresii, o relație dialogică, ce creează premisa pentru comunicarea dintre vorbitor și receptor. Teoria actelor de vorbire a dezvăluit în ce măsură semnificația urmărită prin expresie este descifrată abia de context și, de asemenea, în ce măsură acest context situativ poate să stabilizeze semnificația celor spuse.

Discursul ficțional, mai cu seamă cel al prozei literare, se aseamănă într-atât în structura lui verbală cu uzul comun al limbii, încât e greu de făcut o deosebire între cele două tipuri de discurs. Ca urmare, a fost calificat de către Austin şi Searle drept parazitar. Şi Ingarden a perceput această asemănare ca pe o problemă care intrigă. I s-a impus într-un punct central al modelului său stratificat, şi anume acolo unde încearcă să stabilească corelate ale propoziției în operele literare. Propozițiile alcătuiesc, conform lui Ingarden, operațiunea decisivă în proiectarea obiectelor literare. Acum, însă, propozițiile operei de artă se aseamănă aşa de bine cu habitusul verbal al acelor propoziții care au de îndeplinit funcții cu totul diferite în descrierea obiectelor reale şi, pe de altă parte, în constituirea obiectelor ideale. Pentru Ingarden, obiectualitatea literară este una proiectată intenționat, care îşi dobândeşte caracterul de obiect prin faptul că este oferită conştiinței unui receptor spre reprezentare şi, astfel, spre înțelegere. Dar cum poate acelaşi habitus verbal al propozițiilor să realizeze o proiectare diferită a descrierii unui obiect real şi a prefigurării unui obiect inexistent în realitatea imediată? De aceea Ingarden a numit, pe scurt, propozițiile din textele literare cvasi-judecăți, cu intenția de a denumi funcția practică diferită a propozițiilor pe baza asemănării lor verbale.[23] Nu-i de mirare că această denumire s-a menținut cu atâta încăpățânare, după cum arată şi controversa din jurul conceptului de cvasi-judecată.[24] A numi propozițiile unei opere de artă cvasi-judecăți ar trebui să arate că acestea au habitusul verbal al propozițiilor-judecăți, fără însă a fi aşa ceva. Pentru că le lipseşte „ancorarea intențiilor din conținutul de idei în realitatea respectivă"[25], ceea ce înseamnă că nu au un context real în sensul discutat

[23] Cf. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, pp. 169 şi urm.

[24] Cf. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968, pp. 25 şi urm.

[25] Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, pp. 181 şi urm.

mai sus. În ce măsură Ingarden vedea aici problema propriu-zisă a definirii operei de artă literare se poate observa din constatarea următoare: „Această mare şi misterioasă realizare a operei de artă literare îşi are izvorul în primul rând în caracterul specific, cu siguranță nestudiat îndeajuns de noi, de cvasi-judecată al propozițiilor afirmative."[26]

Dat fiind că afirmației îi lipseşte contextul situației reale, cu circumstanțele ce îl însoțesc, aceasta apare ca şi eliberată de ceea ce a condiționat-o şi a creat-o; mai mult, se pare că, o dată cu eliminarea acestui context, amenință să se piardă însăşi semnificația care ar trebui să fie scoasă în evidență prin respectiva afirmație. Misterioasă este, prin urmare, mai ales impresia că un asemenea discurs – care a pierdut tot ceea ce produce sensul în utilizarea comună a limbajului – nu apare, totuşi, drept un non-sens.

Constatările făcute de Ingarden, Austin şi Searle în legătură cu discursul ficțional au un element comun: nu califică habitusul verbal al acestuia drept o deviere de la folosirea comună a vorbirii, ci ca pe o imitație a ei. Astfel scapă de necesitatea de a explica limbajul literaturii prin opoziția dintre normă şi încălcare a normei. În acelaşi timp, însă, caracterul acestui uz al limbajului se sustrage analizei, atâta vreme cât este numit ba parazitar, ba misterios. Un uz al limbii care simulează numai limbajul cotidian ar trebui, prin comparație, să provoace consecințe asemănătoare care, în orice caz, n-ar putea fi nici parazitare, nici misterioase. Într-unul dintre cazuri simularea rămâne în urma obiectului simulat, în celălalt caz îl depăşeşte. Dacă discursul ficțional poate să le facă pe amândouă – şi acest lucru nu va fi contestat deocamdată –, atunci e insuficient să-l caracterizăm drept imitație a uzului normal al limbii sau drept cvasi-judecată.

Asemănările dintre habitusul verbal al discursului ficțional şi cel al vorbirii cotidiene iau sfârşit într-un punct

[26] Ibid., p. 182.

decisiv. Discursului ficțional îi lipsește referința la o situație, a cărei definire marcată este prevăzută de modelul actului vorbirii ca o condiție ce asigură reușita acțiunii comunicative. Totuși această lipsă evidentă nu înseamnă neapărat eșecul discursului ficțional. Mai degrabă, poate să devină începutul unei diferențieri în uz, prin care să se înțeleagă mai îndeaproape particularitatea discursului ficțional.

Ernst Cassirer scria în *Filosofia formelor simbolice* „că «poziția» caracteristică a conceptului ... constă în faptul că acesta, spre deosebire de percepția directă, trebuie să-și împingă obiectul în depărtare, într-un fel de distanță ideală, pentru a-l putea aduce în raza sa vizuală. Trebuie să anuleze «prezența» pentru a ajunge la «reprezentare»“[27]. Conceptul, precum în cazul folosirii simbolului, face posibilă cunoașterea prin traducerea datului în ceea ce el nu este. Nu există percepție nemediată, așa cum nu există cunoaștere nemediată. Mai degrabă, e întotdeauna nevoie ca datul să poarte în sine o urmă a ceea ce nu este dat, pentru a putea fi înțeles, indiferent din ce punct de vedere. Simbolurile sunt această urmă a non-datului, fără de care n-am avea niciodată acces la date empirice. „Esența vizibilului pretinde, pentru a se putea constitui ca întreg, ca totalitate a unui cosmos manifest, anumite forme fundamentale ale «vederii» – care, dacă se lasă observate în obiectele vizibile, nu se confundă totuși în nici un caz cu ele și nu pot fi luate ele însele drept o b i e c t e vizibile. Fără relațiile de unitate și alteritate, de asemănare sau neasemănare, de egalitate sau diferență, lumea contemplării nu poate să prindă contur ferm: dar tocmai aceste relații aparțin registrului acestei lumi doar în măsura în care ele constituie c o n d i ț i i l e sale, nu însă și o p a r t e a sa.“[28] Simbolurile devin astfel condiții constitutive pentru înțelegerea lumii date tocmai prin aceea că nu întruchipează nici

[27] Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* III, Darmstadt 1964, pp. 358 și urm.

[28] Ibid., pp. 350 și urm.

însușirile datului, nici trăsăturile caracteristice ale acestuia, fiindcă abia prin această alteritate lumea empirică devine accesibilă. Înțelegerea nu este o însușire care să revină lucrurilor înseși. Prin urmare, abia transformarea lumii în ceea ce ea nu este creează premisa intuirii, respectiv a înțelegerii ei. Astfel, dacă simbolurile, ca realizare a „vederii", sunt mai întâi independente de vizibil, trebuie ca în principiu să se poată produce de asemenea, prin organizări de simboluri, reprezentări care să actualizeze non-datul, respectiv absența.

Discursul ficțional este o astfel de organizare de simboluri, căreia îi lipsește ceea ce Ingarden numește ancorarea într-o realitate, iar Austin ancorarea într-un context situațional. Prin urmare „reprezentarea" înfăptuită de organizarea sa de simboluri nu se poate referi la preexistența obiectelor empirice. Ca organizare de simboluri, însă, ea are o funcție de reprezentare. Dacă aceasta nu se poate raporta la prezența unui dat, înseamnă că se raportează la discursul însuși. Discursul ficțional ar fi, așadar, autoreflexiv și ar putea fi caracterizat drept reprezentare a expresiei verbale obișnuite, pentru că are în comun cu aceasta utilizarea simbolurilor, dar nu și raportarea la un obiect empiric. Fiind însă reprezentare a expresiei verbale, poate să înfățișeze ceea ce este, respectiv ceea ce realizează expresia verbală. Asta înseamnă, pe de o parte, că reprezintă – prin propria organizare de simboluri – actul înțelegerii expresiei verbale și, dat fiind că în discursul ficțional acest act nu vizează o realitate empirică identificabilă, structura sa lingvistică indică modul în care se produce ceea ce pare să exprime discursul ficțional. Pe de altă parte, înseamnă că reprezintă un act verbal ilocuționar, care nu poate totuși conta pe un context situațional dat și, în consecință, trebuie să poarte cu sine toate instrucțiunile care permit celui ce receptează expresia să producă un asemenea context. Dacă înțelegem discursul ficțional, prin prisma terminologiei folosite de Cassirer, drept reprezentare a limbajului, atunci organizarea simbolurilor în textul de ficțiune reprezintă realizarea

utilizării simbolurilor: ea constă în producerea a ceea ce spusele par a exprima. Caracterul autoreflexiv al discursului ficțional pune, aşadar, condiții de înțelegere la dispoziția reprezentării, care va putea apoi să producă un obiect imaginar. Acest obiect este imaginar în măsura în care nu este dat, ci ia ființă în închipuirea receptorului prin intermediul organizării simbolurilor în text.

Această stare de fapt e susținută de argumente ce au fost dezvoltate în dezbaterea semiotică. După cum se ştie, Morris a calificat utilizarea semnelor în literatură şi artă drept icon, respectiv semne iconice, pentru a evidenția astfel autoreferențialitatea acestor semne. Autoreferențialitate, însă, nu poate însemna autosuficiență, fiindcă atunci s-ar închide orice cale de acces spre artă şi literatură. Morris însuşi a propus ca iconul să fie înțeles drept o reprezentare totală a obiectului desemnat şi asta înseamnă că semnele iconice nu mai denotă, fiindcă sunt ele însele semnificatul.[29] O asemenea definiție poate părea plauzibilă în cazul artelor plastice, pentru literatură, însă, ea implică dificultăți considerabile. Acestea nu pot fi îndepărtate decât dacă se înlocuieşte definiția iconului dată de Morris cu concepția dezvoltată de Eco, ce urmează în mare măsură linia argumentației anterioare. „*Semnul iconic construieşte deci un model de relații ... care este omolog modelului relațiilor de percepție pe care îl construim când recunoaştem sau ne amintim obiectul.* Dacă semnul iconic are trăsături comune cu altceva, atunci nu cu obiectul propriu-zis, ci cu modelul de percepere al acestuia. Poate fi construit şi recunoscut pe baza aceloraşi operații cognitive, pe care le îndeplinim pentru a construi obiectul perceput, indiferent de materia în

[29] Cf. Charles Morris „Esthetics and the Theory of Signs", în *Journal of Unified Science* 8 (1939), pp. 131-150, precum şi notele şi corecturile în Charles Morris, *Signification and Significance*, Cambridge/Mass. 1964, pp. 68 şi urm.; de asemenea, Charles Morris, *Signs, Language and Behavior*, New York 1955, pp. 190 şi urm.

care se concretizează aceste relații." [30] În acest sens, se poate face încă un pas în aproximarea reprezentării realizate de discursul ficțional. Dacă semnele iconice „reproduc" ceva, atunci cu siguranță nu însușirile obiectului reprezentat, pentru că aceastea sunt create abia prin intermediul lor. Mai degrabă reproduc condiții ale reprezentării și ale percepției, pentru ca obiectul ce pare a fi exprimat de către semne să poată fi constituit. Presupunând că concepția lui Eco despre utilizarea semnelor iconice este justă, atunci organizarea semnelor în textele de ficțiune ne permite să ne dăm seama în ce formă este solicitată dispoziția spre reprezentare și percepție a potențialului receptor. Semnele iconice ale textelor de ficțiune sunt, așadar, o organizare de semnificanți care nu servesc atât la desemnarea semnificaților, ci reprezintă mai degrabă instrucțiuni pentru producerea acestora.

De exemplu, când Allworthy, personajul din *Tom Jones* de Fielding, este prezentat la început drept prototipul omului desăvârșit și este confruntat apoi cu un ipocrit, căpitanul Blifil, care reușește să-l păcălească cu religiozitatea sa falsă, semnificanții nu mai au în exclusivitate rolul de a denota desăvârșirea. Sunt mai degrabă instrucțiuni pentru cititor în vederea construirii unui semnificat care nu reprezintă o trăsătură a desăvârșirii, ci tocmai o lipsă majoră a acestei desăvârșiri, anume incapacitatea lui Allworthy de a opera diferențieri. Prin urmare, semnificanții nu desemnează perfecțiunea denotată de ei, ci condiții ale reprezentării, în care această perfecțiune sau desăvârșire trebuie așteptată. Aici iese la iveală o particularitate a utilizării iconice a semnelor. Semnele iconice își îndeplinesc funcția în măsura în care

[30] Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (UTB 105), München 1972, p. 213. – Cf. în rom. în aceeași chestiune tratatul de semiotică – apărut ulterior cărții menționate aici de W. Iser – U. Eco, *Tratat de semiotică generală*, traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu, postfață și note de Cezar Radu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982 (n. tr.).

caracterul semnelor, de a comunica pur şi simplu un obiect, este înăbuşit, chiar negat, după cum reiese din exemplul dat. Pentru că acum scopul este de a actualiza în închipuire ceva ce tocmai a fost eludat de către semne, în vederea a ceea ce ele denotă. Dacă sunt urmate instrucţiunile semnelor iconice, prin care sunt desemnate condiţii ale reprezentabilităţii, vor rezulta anumite consecinţe pentru cititor. Revenind la exemplu, implicaţia ar fi următoarea: capacitatea deficitară de a judeca a omului desăvârşit atrage după sine o recodificare a ceea ce ar trebui să se înţeleagă prin desăvârşire. Căci semnificatul construit de cititor devine la rândul său un semnificant care evocă valori ale desăvârşirii pentru cititor, menite a fi conştientizate, eventual corectate, pe baza limitării semnificante (judecată deficitară a omului desăvârşit). Prin asemenea transformări determinate de semnele textului, cititorul produce obiectul imaginar. Astfel se afirmă totodată faptul că pentru un text de ficţiune subiectul este o necesitate incontestabilă. Pentru că textul în realitatea sa materială este pură virtualitate, care nu poate fi actualizată decât în subiect. De aici rezultă că textul de ficţiune trebuie văzut în primul rând ca un act de comunicare, iar lectura mai cu seamă ca o relaţie dialogică.

Comunicarea şi dialogul par însă permanent încolţite de pericolul eşecului. Ce-i drept, textul de ficţiune poartă în sine elemente convenţionale care reprezintă într-o anumită măsură un bun premergător care este comun cititorului şi textului. Dar în acelaşi timp, organizarea elementelor ce ţin de convenţie are loc în aşa fel, încât semnificaţia cunoscută prin ele e în mare măsură abolită. Pentru că un text de ficţiune nu reproduce sistemele normative şi de orientare ce domină lumea vieţii, ci doar operează selecţii din efectivele lor, dovedindu-se, prin ordonarea elementelor alese, a fi contingent faţă de aceste sisteme. Valori de contingenţă asemănătoare se stabilesc între text şi cititor. Pe cât de puţin reprezintă textul un omolog al

realității, pe atât de puțin se află el într-o relație de omologie față de repertoriul valorilor și dispozițiilor posibililor săi cititori.

Totuși, tocmai aceste valori de contingență declanșează interacțiunea dintre text și cititor, deoarece comunicarea și dialogul trăiesc din diminuarea contingenței; sunt forme de socializare a impredictibilității. E necesar să se sublinieze acest lucru pentru că reușita comunicării este adesea descrisă ca și când ar fi vorba numai de procese însușite prin exercițiu, care trebuie să decurgă mereu prin intermediul unor coduri bine definite cultural și social. Apare totuși o problemă în relația dintre text și cititor: definirea unei situații comune, necesară pentru diminuarea contingenței, nu este dată aici. Din teoria actelor de vorbire știm că tocmai conformitatea discursului cu situația decide asupra succesului său. Privit în mod strict, textul de ficțiune nu are situație, în cel mai bun caz „vorbește" în cadrul unor situații goale, și la drept vorbind cititorul se află într-o situație nesigură în timpul lecturii, pentru că validitatea familiarului este suspendată. Acest gol devine însă activ în raportul dialogic dintre text și cititor, în chip de forță motrice care stimulează producerea premiselor de înțelegere și crearea unui cadru situațional în care cititorul și textul să se întâlnească. Ceea ce este dat dinainte în uzul comun al limbajului, trebuie aici mai întâi dobândit; acest fapt are dezavantajul că se prea poate să nu se ajungă la o înțelegere, dar poate avea și avantajul că cititorul se înțelege cu textul prin ceva mai mult decât un act de vorbire pragmatic. În fiecare caz, însă, tipul de situație care ia naștere între text și cititor va fi de alt fel decât acela pe care teoria actelor de vorbire îl postulează drept definire precisă a circumstanțelor ce însoțesc actul de vorbire.

Această particularitate poate fi aproximată de o observație a lui Lotman despre caracterul textelor literare: „Pe lângă capacitatea de a concentra o mulțime enormă de informații în «spațiul» unui text scurt ... un text literar mai are ...

şi o altă caracteristică: el transmite în orice moment către cititori diferiţi informaţii diferite – fiecăruia potrivit capacităţii sale de înţelegere; şi îi oferă totodată cititorului şi limbajul cu ajutorul căruia acesta îşi poate însuşi la o altă lectură următoarea porţie de date. Textul literar se comportă ca un fel de organism viu care este legat printr-un *feed-back* de cititor, pe care îl instruieşte."[31] A vorbi despre text ca despre un organism viu, care este legat de cititorul său, poartă către a imagina relaţia dintre text şi cititor după modelul sistemelor autoregulative. Textul ar întrupa atunci un inventar de semne-impuls (semnificanţi) pe care cititorul le receptează. În acelaşi timp însă, are loc în procesul lecturii un permanent *feed-back* al „informaţiei" prin intermediul efectului obţinut, prin care cititorul îşi inserează propriile concepţii în procesul de comunicare. Acest lucru poate fi înţeles deja din exemplul din Fielding citat anterior. Abia s-a întâlnit Allworthy cu Captain Blifil şi acesta îl înşală. Pentru că el se lasă înşelat, se produce un *feed-back* al acestei informaţii în text. El sună cam aşa: „perfecţiunii" denotate verbal (perfecţiunii lui Allworthy) îi lipsesc atribute esenţiale pentru a fi „cu adevărat" perfectă. Un astfel de *feed-back* dirijează impredictibilitatea reziduală strictei denotaţii a semnelor verbale. Dacă aceste semne denotă „perfecţiune" (prin numele Allworthy, prin însuşirile lui şi domiciliul în *Paradise Hall*), atunci imperfecţiunea sa parţială nu este din capul locului predictibilă. Să o reglezi prin *feed-back* înseamnă două lucruri: 1. să construieşti un semnificat pe care semnificanţii tocmai nu l-au denotat cu scopul de 2. a crea astfel o condiţie cadru a comunicării, care permite înţelegerea particularităţii acelei perfecţiuni a eroului intenţionată de text. Însă astfel de semnificaţi creaţi de cititor se modifică pe parcursul lecturii. Pentru a rămâne la acelaşi exemplu: după ce cititorul – prin semnificatul construit de el – a

[31] I. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (UTB 103), München 1972, pp. 42 şi urm.

corectat perfecţiunea lui Allworthy denotată de semnele lingvistice ale textului, acesta trebuie să judece fapta greşită a eroului. Dar el nu judecă, aşa cum este de aşteptat, după aparenţe, ci recunoaşte în spatele lor motivul ascuns. Astfel se produce un *feed-back* al acestei „informaţii" în semnificatul construit de cititor, care trebuie corectat în măsura în care capacitatea deficitară de judecată a lui Allworthy nu este valabilă acolo unde un motiv nobil este camuflat de imprejurări vitrege. Este vorba din nou de reglarea imprevizibilităţii, care îşi câştigă importanţa suplimentară prin faptul că ea este imprevizibilitatea unui semnificat construit de cititorul însuşi.

Astfel se stabilizează relaţia dintre text şi cititor prin permanente efecte de *feed-back* în procesul de comunicare, efecte prin care este echilibrată impredictibilitatea textului. Cibernetica denumeşte un astfel de proces „servomecanism", a cărui performanţă constă în obţinerea efectelor de durată în condiţii schimbătoare.[32] Acest „servomecanism" este activ şi între text şi cititor, deoarece procesul de comunicare text-cititor se dezvoltă prin *feed-back*-ul permanent al efectelor lecturii. Prin urmare textul şi cititorul sunt ancoraţi unul de altul într-o situaţie dinamică, ce nu le este prestabilită, ci care apare în procesul lecturii ca o condiţie a comunicării cu textul.

Pentru relaţia dintre text şi cititor se profilează un avantaj care pare să compenseze dezavantajele ce decurg din absenţa unei situaţii prealabile comune, bine definite. Dacă legătura dintre text şi cititor funcţionează după modelul sistemelor autoregulative, atunci acest raport se defineşte într-o situaţie dinamică, produsă chiar de acest raport. Aceasta înseamnă că în efectul de *feed-back* au loc permanent intrări în procesul de comunicare, intrări care cuprind o înţelegere situativă şi

[32] Cf. Norbert Wiener, *Kybernetik*, Düsseldorf, Wien, ²1963; în ed. rom., N. Wiener, *Cibernetica sau ştiinţa comenzii şi comunicării la fiinţe şi maşini*, traducere de Al. Giuculescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966.

momentană cu textul. Numeroasele înțelegeri situative sunt corectate la rândul lor prin efecte de *feed-back*, pentru a putea obține performanțe de comunicare integrative mai mari. Comunicarea cu textul se realizează așadar prin autocorectarea latentă a semnificaților construiți situativ de cititor.

Cu aceasta se evidențiază o calitate decisivă a situației izvorâte din interacțiunea textului cu cititorul și care stabilizează această interacțiune totodată. Interacțiunea lasă impresia unui eveniment, care pare să posede caracterul aparent paradoxal de realitate. Această impresie este paradoxală în măsura în care textul ficțional nu denotă nici o realitate prestabilită, nici nu reflectă repertoriul dispozițiilor posibililor săi cititori. Dincolo de aceasta, textul ficțional nu se raportează la un cod cultural dinainte comun textului și cititorului. Și totuși, în acest mod, resimțit totuși ca deficitar, se poate naște impresia realității în timpul lecturii. Ceea ce se ascunde în spatele acestui aparent paradox se lămurește printr-o observație a lui A. N. Whitehead despre caracterul real al realității: „Un fapt universal valabil, inerent caracterului a ceea ce este real, este tranziția lucrurilor, trecerea de la unul la altul. Această trecere nu este o simplă procesiune de tip liniar a unor entități discrete. Oricum am fixa o entitate determinată, va exista mereu o determinare mai restrânsă a ceva care a fost presupus la o primă alegere de-a noastră. Mai există, de asemenea, și o determinare mai largă, în care prima noastră alegere se pierde tranzitându-se pe sine însuși ... Aceste unități, pe care eu le numesc evenimente, sunt ivirea în prezent a ceva. Dar cum am putea noi oare caracteriza acel ceva care se ivește astfel? Numele de «*eveniment*», conferit unei astfel de unități, atrage atenția asupra tranzitoriului inerent, combinat cu unitatea în fapt. Acest cuvânt abstract nu poate însă fi suficient pentru a caracteriza ce este realitatea unui eveniment în sine. Pe moment ne dăm seama că nici o idee nu poate fi suficientă doar prin sine. Pentru că

fiecare idee care își găsește sensul într-un eveniment trebuie să reprezinte ceva care contribuie la ceea ce este realizarea în sine ... Reușita estetică este întreţesută în textura realizării."[33] Evenimentul este o paradigmă a realității în măsura în care nu întruchipează nici o unitate discretă, ci articulează un proces. Este „lentila convergentă" a unei multitudini de relații, care modifică fără îndoială evenimentul în chiar clipa în care prinde contur. Căci posedând un contur, evenimentul ajunge să marcheze limite chiar în vederea depășirii acestor limite, articulând astfel realitatea ca proces al realizării. Realizarea este însă, pur și simplu, predicatul realității. Deoarece relația dintre text și cititor are loc prin *feed-back*-ul efectului lecturii în cadrul procesului de comunicare, această legătură se dezvoltă ca un proces al realizărilor permanente. Procesul se desfășoară prin semnificații creați de cititor și apoi modificați de el însuși. Prin aceasta contextul evenimentului câștigă caracterul unei situații deschise care este întotdeauna în același timp concretă și capabilă de a se modifica. Dezvoltând textul ca proces al realizării, lectura constituie textul ca realitate, căci orice este realitate este astfel întâmplându-se, survenind.

---

[33] „One allpervasive fact, inherent in the very character of what is real is the transition of the things, the passage one to another. This passage is not a mere linear procession of discrete entities. However we fix a determinate entity, there is always a narrower determination of something which is presupposed in our first choice. Also there is always a wider determination into which our first choice fades by transition beyond itself ... These unities, which I call events, are the emergence into actuality of something. How are we to characterise the something which thus emerges? The name '*event*' given to such a unity, draws attention to the inherent transitoriness, combined with the actual unity. But this abstract word cannot be sufficient to characterise what the fact of the reality of an event is in itself. A moment's thought shows us that no one idea can in itself be sufficient. For every idea which finds its significance in each event must represent something which contributes to what realisation is in itself ... Aesthetic attainment is intervowen in the texture of realisation." – A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, Cambridge [12]1953, pp. 116 și urm.

Pentru Whitehead această definiție fundamentală a realității posedă un moment estetic. Căci în eveniment ca unitate discretă a realității este plasată depășirea necontenită a autosuficienței sale. Ceva asemănător se întâmplă cu semnificații cititorului, când aceștia intră în diverse relații în procesul lecturii și, prin modificarea pe care o suportă, aduc cititorul în diverse raporturi situative cu textul. Astfel, prin realizare, cititorul este întotdeauna într-o situație față de text, iar aceasta își câștigă trăsăturile concrete numai prin schimbarea de poziție și atitudine, care este provocată prin *feed-back*-ul efectelor declanșate. Prin urmare, în timpul lecturii apar o multitudine de situări față de text, care sunt de natură perspectivică. Căci întregul textului nu poate fi realizat dintr-o lovitură. Atenției perspectivice îi este marcată limitarea, orice perspectivă este una restrictivă, însă totodată se conturează în cadrul fiecărei perspectivei un context de referințe, care motivează modificarea atenției și unghiului de vedere, declanșând perspective noi. Grație mereu schimbătoarelor raporturi situative se realizează prin urmare pentru cititor o situație globală (*Gesamtsituation*), care îndeplinește un rol asemănător cu acea situație care – după teoria actelor de limbaj – trebuie să fie dată în chip de comunitate prealabilă a receptorului și emițătorului, pentru a fi garantată conformitatea receptării cu intenția vorbitorului. Ceea ce în cazul limbajului colocvial trebuie să preexiste ca o garanție a reușitei lui, respectiv un cod comun, în cazul ficțiunii trebuie întâi produs. Abia astfel raportul situativ al cititorului față de text, datorat *feed-back*-ului, poate să se suprapună peste propunerea textului. Un astfel de proces întărește expresia folosită de Eco potrivit căruia un text ficțional își înscenează propriul său cod.[34]

[34] Cf. Eco, pp. 264 și urm.

4. Câmp referențial și selectare a repertoriului în textele ficționale

Dacă textul și cititorul ajung pe cale situațională la convergență, atunci textul ficțional este împovărat cu o grea sarcină dată fiind determinarea deficitară a unei astfel de situații, întrucât ceea ce urmează să reușească este constituirea situației ca proces al înțelegerii. Să ne amintim că Austin a formulat trei postulate pentru succesul actelor de vorbire performative: convenții comune între emițător și receptor, proceduri acceptate reciproc și disponibilitatea celor implicați de a participa la actul de comunicare. Presupunând că lectura unui text îndeplinește cerința disponibilității, atunci celelalte cerințe pentru reușita comunicării nu sunt prezente cu aceeași pregnanță. Ceea ce în cazul folosirii colocviale a limbii trebuie să preexiste în scopul bunei înțelegeri, în cazul discursului ficțional trebuie mai întâi construit. Prin urmare textele ficționale trebuie să cuprindă toate acele elemente care permit constituirea unei situații între text și cititor. Referitor la postulatele formulate de Austin aceasta înseamnă că textul ficțional însuși trebuie să conțină „convenții" și „proceduri", pentru că el nu poate fi realizat prin apel la convenții prestabilite și proceduri gata învățate. De aici rezultă și gradul relativ înalt de structurare a acestor texte în ceea ce privește „încărcătura simbolică" pe care o posedă. După cum se știe, structurarea discursului crește întotdeauna acolo unde efectul asupra adresatului nu mai poate fi controlat în totalitate. Cel mai simplu exemplu în acest sens este gramaticalitatea crescută a convorbirilor telefonice. Deoarece gestica și mimica sunt scoase din funcție în calitatea lor de intensificator semantic, reușita comunicării trebuie asigurată printr-o articulare mai ordonată și printr-o gramaticalitate crescândă.

Textul ficțional nu poate fi nici restrâns la o denotare a faptelor empirice, nici nu trebuie redus la valorile și așteptările posibililor săi cititori. Pe cât de puțin este textul o comunicare obiectivă, pe atât de puțin confirmă el dispozițiile cititorilor săi. Această negativitate este baza constituirii relației. Dacă textul nu se reduce nici la lumea empirică, nici la atitudinea cititorului, atunci sensul trebuie constituit din oferta pe care o conține.

Discuția până acum generală despre elementele textului trebuie diferențiată într-o primă direcție. În cele ce urmează, „convențiile" necesare constituirii unei situații vor fi numite repertoriu al textului, „procedurile acceptate" se vor chema strategii, iar „participarea" cititorului va fi interpretată ca realizare.

În repertoriu convențiile se prezintă în măsura în care aici textul încapsulează elemente dintr-un spațiu comun, de familiaritate, care precede textul. Aceste elemente deja cunoscute, familiare, trimit nu numai la texte precedente, ci în același fel, dacă nu chiar într-o măsură mai mare, la normele sociale și istorice, la contextual socio-cultural, în sensul cel mai larg, din care s-a născut textul – pe scurt la ceea ce structuraliștii praghezi au numit realitatea extraestetică[35]. Repertoriul formează acea parte componentă a textului în care este depășită imanența textului. Însă implicarea normelor extratextuale nu înseamnă că ele ar fi reproduse, ci că prin întoarcerea în text li se întâmplă ceva prin care ia naștere în același timp o condiție esențială a acestei comunicări. Modul în care convențiile, normele și tradițiile apar în repertoriul textelor ficționale poate fi foarte diferit. În mod nediferențiat se va putea

[35] Cf. Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik* (ediția Suhrkamp 428), Frankfurt 1970, pp. 11 și urm. – În rom. aspectele vizate pot fi urmărite fragmentar în antologia J. Mukařovský, *Studii de estetică*, traducere, prefață și note de Corneliu Barborică, Editura Univers, București, 1974 (n. tr.).

spune că astfel de elemente ale repertoriului apar mereu în stare de reducție. Chiar texte care sunt supraîncărcate de vechi convenții literare sau de norme sociale și istorice ale lumii vieții nu pot fi calificate drept simple reproduceri ale acestor componente, fie și numai din motivul că astfel de norme au fost transferate într-un alt mediu. De aici rezultă că în textul ficțional convențiile reapărute, precum și normele și tradițiile sociale sunt de regulă declasate, gradual atenuate, căci sunt atrase magnetic în interacțiuni noi. Ele sunt desprinse de contextul de origine și capabile de alte legături, deși unele din vechile legături sunt încă prezente într-o anumită măsură. Ba chiar vechea legătură trebuie să rămână întrucâtva prezentă, astfel încât să rămână vizibile reperele inițiale față de care se distinge noua utilizare. Astfel elementele de repertoriu în text îndeplinesc simultan funcții diferite. Ele mențin în atenție reperele fundalului din care au fost extrase. În același timp însă, noul cadru eliberează potențialul de relaționare a normelor reapărute, respectiv a efectivelor de convenții, care în vechiul context erau limitate de funcția lor. De aceea, elementul de repertoriu nu este exclusiv identic nici cu originea sa, nici cu reutilizarea sa. Exact în măsura în care un astfel de element își pierde identitatea apare conturul individual al textului. Individualitatea textului nu poate fi în nici un caz separată de repertoriu pentru că ea depinde mai întâi de extensiunea pe care o cunoaște identitatea elementelor selectate.

Gradul de determinare a repertoriului formează o premisă elementară pentru o posibilă comuniune între text și cititor. Pentru că o comunicare poate avea loc doar acolo unde există această comuniune; totodată însă repertoriul este doar material al comunicării, iar aceasta înseamnă că o comunicare apare atunci când punctele de întâlnire nu desenează un teritoriu în întregime familiar, total împărtășit. „Noul, necesar în artă, nu se poate delimita clar împotriva «vechiului».

Mai importantă decât astfel de încercări mi se pare sarcina de a clarifica relaţia noului cu *«repetarea»*. Acest raport nu se constituie într-o desfăşurare lineară de regresii şi progresii, în el se apropie noul şi repetarea, fără a se reuni vreodată într-o identitate armonioasă."[36] Dacă renunţăm la o astfel de armonizare, se impune în privinţa repetării ideea că familiarul, cunoscutul nu interesează în ceea ce este familiar şi cunoscut, ci că prin acest familiar este avut în vedere ceva care izvorăşte din întrebuinţarea sa încă necunoscută. Textul nici măcar nu poate formula o astfel de întrebuinţare, deoarece este vorba aici de o „figură a conştiinţei" încă nepătrunsă, care nu mai poate fi definită în termenii de valabilitate a conceptelor asupra cărora există deja un consens. În acest loc, limbajul nediscursiv al literaturii îşi câştigă funcţia proprie. De aici rezultă mai întâi că repertoriul unui text ficţional nu trebuie înţeles ca reproducere a raporturilor existente. Cel mult se poate spune că textul reproduce raporturi existente în chiar stadiul transgresării lor. Şi, pentru că un astfel de stadiu nu este o calitate a raporturilor existente, textul ficţional stă între trecut şi viitor. „Prezenţa" sa are caracter de eveniment în măsura în care ceea ce este familiar nu mai este invocat pentru familiaritatea sa, iar ceea ce se intenţionează nu este formulat. Prin constituirea acestui „între" dinamic se evidenţiază valoarea textului, şi anume în sensul parafrazat cândva de Robert Kalidova: „Socotim că descoperirea decisivă a esteticii ştiinţifice se găseşte în sesizarea faptului că esteticul este un principiu *gol* care organizează calităţi extraestetice."[37] Valoarea estetică nu este palpabilă ca atare. Ea nu poate fi nici extrasă din text, după regulile lui Mendel, nici descrisă ca o mărime pozitivă, deoarece se manifestă numai în reorganizarea

[36] Herbert Malecki, *Spielräume. Aufsätze zur ästhetischen Aktion* (ediţia Suhrkamp 333), Frankfurt 1969, pp. 80 şi urm.

[37] Robert Kalidova, *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit* (ediţia Suhrkamp 373), Frankfurt 1970, p. 29.

realităţii extratextuale, adică în modificarea caracterului său cunoscut. Valoarea estetică este, prin urmare, o valoare negativă care se arată în ceea ce are ea ca efect; efectele acestei energii de structurare pot fi desluşite mai întâi în repertoriul unui text ficţional.

Dacă la baza repertoriului stau decizii de selectare prin care sunt atrase în text anumite norme ale realităţii sociale şi istorice, ca şi fragmente ale literaturii mai vechi, atunci procesul de selectare nu poate fi în totalitate arbitrar, în ciuda individualităţii intenţiei urmărite. Căci, în ciuda modificării pe care o află familiarul elementelor de repertoriu în „repetare", repertoriul purtat cu sine de text este o precondiţie esenţială pentru constituirea unei situaţii între text şi cititor. Se pune întrebarea acum dacă există criterii care să înlesnească o limitare a arbitrarităţii acestor decizii de selectare luate în repertoriu.

Dacă interogăm relaţia dintre text şi realitate, atunci este clar că textul nu se poate referi la realitate pur şi simplu, ci doar la „modele ale realităţii".[38] Realitatea ca şi contingenţă pură nu intră în discuţie în calitate de câmp de referinţă pentru textul ficţional. Astfel de texte se referă mai degrabă la sisteme în care contingenţa şi complexitatea lumii sunt reduse în favoarea unei anume construcţii de sens.[39] Fiecare epocă posedă sistemele de explicaţie proprii, iar pragurile epocale marchează schimbări semnificative care au loc în interiorul sistemelor de explicaţie ierarhic ordonate sau concurente. În acelaşi timp, sistemele nu se referă exclusiv la complexitatea lumii. Mediul lor îl constituie şi alte sisteme în care se produce o anumită diminuare a acelui pericol al

[38] Cf. Siegfried J. Schmidt, *Texttheorie* (UTB 202), München 1973, p. 45; dar mai ales H. Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeiten des Romans", în *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik I), ed. H. R. Jauss, München ²1969, pp. 9-27.

[39] Pentru funcţia conceptului de sens ca reducere a complexităţii cf. Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung*, Opladen ²1971, p. 73.

dezamăgirii care ameninţă din mijlocul contingenţei acţiunea şi trăirea umană.[40] „Toate sistemele sunt legate prin relaţii selective cu mediul lor înconjurător pentru că prezintă o complexitate ceva mai redusă, deci niciodată lumea întreagă nu poate deveni relevantă pentru ele ... Mediul înconjurător al sistemului poate fi simplificat şi imobilizat în măsura în care sunt *instituţionalizate anumite forme ale prelucrării experienţelor* (habitus-uri ale percepţiei, interpretări ale realităţii, valori). O multitudine de sisteme este legată de interpretări similare sau corespondente, astfel încât infinitatea în sine a posibilelor comportamente să fie redusă şi complementaritatea aşteptării să poată fi asigurată."[41] Astfel se produce în fiecare sistem o stabilizare a anumitor aşteptări care capătă valabilitate normativă şi prin urmare pot să regleze prelucrarea multitudinii de trăiri ale lumii. În sisteme se întrupează modele ale realităţii în care se poate recunoaşte o anumită structură. Dacă structura de sens a unui sistem transpare prin selecţiile făcute, atunci acest sens se poate consolida numai pe fondul posibilităţilor neselecţionate. Un astfel de fond capătă contur în măsura în care continuă să se diferenţieze graţie posibilităţii cu existenţă strict virtuală sau chiar posibilităţii negate. De aici rezultă că posibilităţile care domină în constituirea sensului în fiecare sistem umbresc un orizont în care se află posibilităţile virtualizate şi negate şi de care se disting cele actualizate. Teoria sistemelor caracterizează această stare de lucruri ca pe o conservare a efectivelor de posibilităţi pe care trebuie să o realizeze un sistem în actul reducerii complexităţii, pentru a menţine disponibilitatea de a reacţiona la modificările mediului său prin redistribuirea poziţiilor în sistem. Textul ficţional va interveni în felul său în aceste „efective",

---

[40] Cf. Jürgen Habermas şi Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt 1971, pp. 32 şi urm.

[41] Niklas Luhmann, *Zweckbegriff und Systemrationalität* (stw 12), Frankfurt 1973, pp. 182 şi urm.

pentru că, de regulă, are ca mediu sistemele dominante în intervalul de timp în care apare. El trebuie să intervină în acest mediu pentru că referința sa nu este, precum în cazul sistemelor, lumea contingentă. Prin urmare, el nu poate crea nici acele așteptări ale așteptării[42] care trec drept realizări ale sistemului. Astfel, textul ficțional trăiește din structurile deja existente ale luării în stăpânire a lumii. El împarte, fireşte, cu sistemele calitatea de a fi de asemenea un sistem constitutiv de sens. Acest lucru înseamnă că în structura sa apar selecțiile necesare stabilizării sensului, care pot fi descifrate în repertoriul ales. În același mod, textul ficțional cunoaşte posibilități virtualizate, negate şi dominante în constituirea sensului. Dar pentru că el se poate referi numai la sistemele mediului propriu, operațiile de constituire a sensului realizate de text trebuie să intervină permanent în respectivele sisteme. Astfel de intervenții nu posedă caracterul unei ilustrări mimetice a sistemelor în cauză. Structura de selecție a textului ficțional are o altă intenție şi, prin urmare, şi alte consecințe. Prin textul de ficțiune nu se mai realizează o reproducere a sistemelor de explicație dominante; mai degrabă textul se referă la ceea ce este redus la o pură virtualitate, negat şi de aceea exclus, în cele din urmă, din sistemele de explicație dominante. Aceste texte sunt ficționale tocmai pentru că ele nu denotă nici sistemul de explicație corespunzător, nici valabilitatea acestuia, ci mai degrabă au ca obiectiv orizontul umbrit al sistemului, penumbra posibilităților excluse, respectiv limita sistemului. Ficțiunile se referă la ceva care nu este cuprins în structura sistemului, dar care poate fi totodată actualizat ca limită a lui.

De aici rezultă raportul special dintre textul ficțional şi sistemele de explicație, respectiv modelele realității. El nici nu le reproduce, nici nu trebuie înțeles ca abatere de la ele, aşa

[42] Cf. Habermas/Luhmann, pp. 63 şi urm.

cum vor mereu teoria reflectării, respectiv stilistica deviației, să ne facă să credem. Textul ficțional reprezintă mai curând o reacție la sistemele de explicație alese de el și prezentate în repertoriul său. Astfel este anihilată totodată perspectiva unilaterală ce domină în egală măsură teoria reflectării și stilistica deviației. Textul nu mai este văzut ca reflectare, respectiv ca deviere de la o realitate fixată oricum dogmatic, ci e înțeles ca un raport de interacțiune prin care se lasă surprinsă funcția sa elementară în contextul realității.

Starea de lucruri descrisă aici poate fi ilustrată printr-un exemplu simplu. Filozofia empirică avându-l la origine pe Locke întruchipează un sistem de explicație dominant în Iluminismul englez. Acesta cuprinde un număr de decizii de selectare cu privire la capacitatea de cunoaștere a omului, care a dobândit un interes mereu crescând în măsura în care problematica modernă a autoconservării umane cerea noi răspunsuri. Dominanța acestui sistem se vede în faptul că a putut să-și includă și alte sisteme ale epocii, adjudecându-și-le ca subsisteme. Acest lucru a fost valabil mai ales pentru teologia contemporană, care a preluat atât de vast premise empiriste privind posibilitatea cunoașterii, respectiv ideea de dobândire a cunoașterii prin experiență, încât a început să-și suprime în deism și teologie naturală propriul supranaturalism. Subordonându-și sistemele teologice de explicație, empirismul și-a asigurat valabilitatea propriilor presupuneri. Un sistem poate fi însă stabil numai dacă anumite posibilități sunt excluse, chiar dacă, fie și prin această excludere, ele sunt de fapt, într-un anume fel, co-reprezentate. În cazul empirismului a fost negată posibilitatea cunoașterii apriorice, ceea ce înseamnă că a dobândi cunoaștere este posibil numai pe cale subiectivă. Avantajul a fost acela de a putea explica posibilitățile de cunoaștere ale omului din experiența accesibilă acestuia; iar dezavantajul a constat în necesitatea de a contesta toate postulatele care ar fi putut reglementa domeniul interuman și comportamental. „De aceea se întâmplă că denumirile ideilor

foarte compuse, care în cea mai mare parte sunt termeni de morală, au rareori exact aceeași semnificație la doi oameni diferiți, deoarece rareori ideea complexă a cuiva concordă cu a altcuiva și deseori propria sa idee se deosebește de cea pe care o avea ieri sau de cea pe care o va avea mâine."[43] Aici se dezvăluie granița sistemului propus de empirism, care poate fi stabilizată, de regulă, ca toate granițele de acest fel, numai prin neutralizare, respectiv negare. Astfel, generalizarea dobândirii cunoașterii din experiență, așa cum o oferea acest sistem, a creat totodată un deficit, trebuind cel puțin să virtualizeze, adică să umbrească – din punctul de vedere al premiselor pe care le accepta – domeniul moralei.

În acest punct apare un deficit și este caracteristic pentru sistemele de explicație în general faptul că, prin deciziile pe care le presupun, determină inevitabil deficite. La acestea se referă literatura, după cum se poate vedea în emfaza moralizatoare din romanul și drama secolului al XVIII-lea, care, în scurt timp, au dobândit un public european. Ele fac bilanțul deficitului de orientare produs de sistemul de explicație dominant al epocii în cadrul relațiilor interumane. Romanul și drama au formulat posibilități care, privind sistemele dominante în întreaga societate, nici nu existau și care, prin urmare, puteau fi adăpostite în lumea reală numai prin ficțiune. O astfel de funcție a literaturii explică și de ce există tentația de a înțelege ficțiunea și realitatea ca o pereche antitetică, în timp ce prin ficțiune se exprimă mai degrabă ceva despre ceea

[43] John Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc* III, 9, § 6, traducere de Armand Roșu și Teodor Voiculescu, studiu introductiv și note de Dan Bădărău, Editura Științifică, București, 1961, p. 84. – Ed. cit.: John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* III, 9 (Everyman's Library), Londra 1968, p. 78: „Hence it comes to pass that men's names of very compound *ideas*, such as for the most part are moral words, have seldom in two different men the same precise signification, since one man's complex *idea* seldom agrees with another's, and often differs from his own, from that which he had yesterday or will have tomorrow."

ce exclud sistemele dominante şi, prin urmare, nu pot aduce în lumea vieţii organizată de ele. Dacă ficţiunea constituie un astfel de ansamblu total al realităţii, atunci ea nu mai este opoziţia, ci comunicarea acesteia.

Din această situaţie se pot deduce câteva condiţii generale care sunt constitutive pentru repertoriul textelor ficţionale. Literatura îşi are locul la frontierele sistemelor de explicaţie care domină fiecare epocă. De aceea literatura lămureşte şi care anume din sistemele respective ocupă cea mai înaltă poziţie în ierarhia valorilor din epocă. Pentru că literatura întruchipează o reacţie la ceea ce figura istorică a sistemului de explicaţie lasă nerezolvat în urmă, ea oferă puncte de reper importante privind valabilitatea deficitară a sistemului de explicaţie respectiv şi facilitează astfel o reconstrucţie a orizontului istoric al problemei. Prin aceasta nu trebuie exclus faptul că literatura se poate referi şi la sisteme de rang inferior. Acest lucru are urmări atât pentru participarea cititorului contemporan la o reconstrucţie de orizont, cât şi pentru cel pentru care sistemul de explicaţie se află deja la mare depărtare în timp. Dar chiar şi relaţia cu astfel de sisteme arată că acestea trebuie să fi avut o anumită importanţă în epocă. Dacă funcţia literaturii se desfăşoară prin intermediul slăbiciunilor sistemelor, atunci sistemul de referinţă pe care şi-l alege textul ficţional drept mediu nu putea să fie unul oarecare în epocă.

Dacă exprimăm relaţia dintre sistemele de explicaţie şi textul ficţional prin schema lui Collingwood[44] a logicii întrebării şi răspunsului, va trebui să spunem că textul ficţional, prin răspunsul său la deficite de explicaţie, facilitează mai

[44] Cf. R. G. Collingwood, *An Autobiography*, Oxford 1967, pp. 29 şi urm. şi 107 şi urm. – În rom., R. G. Collingwood, *O autobiografie filosofică*, cu un studiu introductiv de Stephen Toulmin, traducere de Florin Lobonţ şi Claudiu Mesaros, prefaţă la ediţia în limba română James Conlley, postfaţă Florin Lobonţ, Editura Trei, Bucureşti, 1998, pp. 57 şi urm., 128 şi urm. (n. tr.).

întâi reconstruirea a ceea ce figura manifestă a sistemului ori ascundea, ori nu reușea să domine. Căci, în calitate de articulație a excedentului problemei, textul ficțional trimite la posibilitățile virtualizate și negate ale sistemului. Alegând și organizând tematic această alegere în repertoriul său, el trebuie, de regulă, să virtualizeze la rândul său, respectiv să nege posibilitățile dominante, adică posibilitățile realizate ale sistemului de explicație corespunzător. Prin aceasta, textul ficțional ține disponibile atât contururile relevante ale sistemului, respectiv ale sistemelor la care reacționează, cât și deficitele pe care le articulează în măsura în care oferă o soluție ficțională. Aceasta poate fi receptată ca atare numai în cazul în care conturul problemei la care trimite este actualizat în text. În acest sens ar putea fi înțeleasă o afirmație a lui Roland Barthes: „... opera este esențialmente paradoxală, ... ea este în același timp semn al unei istorii și opoziție la această istorie. Ceea ce scot la lumină, mai mult sau mai puțin lucid, istoriile noastre ale literaturii este tocmai acest paradox fundamental: toată lumea simte perfect că opera scapă, că este *altceva* decât însăși istoria ei, totalul surselor, al influențelor sau al modelelor: un miez dur, ireductibil în masa vagă a evenimentelor, condițiilor, a mentalităților colective."[45]

Relația, descrisă mai sus, dintre textul de ficțiune și sistemele istorice de explicație pune în lumină o posibilitate centrală de a califica repertoriul textului. Normele și valorile extratextuale încapsulate în text sunt recodate. Deciziile de selecție dominante în sistemele de explicație sunt declasate la nivelul unui simplu fundal, pentru ca din fundalul sistemelor să fie restaurate posibilitățile pe care sistemul le respinsese. Astfel repertoriul capătă valoare de semnalizare a deficitelor

[45] Roland Barthes, *Literatur oder Geschichte* (ediția suhrkamp 303), Frankfurt 1969, p. 13. – În rom., R. Barthes, *Despre Racine*, traducere de Virgil Tănase, prefață de Toma Pavel, ELU, București, 1969, cap. „Istorie sau literatură", pp. 185 și urm. (n. tr.).

sistemului. Astfel, în valabilitatea ştearsă şi stinsă a familiarului capătă expresie reacţia textului la mediul său. Această reacţie însă nu poate fi derivată cauzal din sistemul pe care textul l-a ales ca referinţă, întrucât deficitul structurii sistemului, provocat de sistem, nu este înscris în acesta. El este scos la iveală de situaţia istorică pe care sistemul căuta s-o domine. Faţă în faţă cu astfel de situaţii, deciziile de selecţie care constituie repertoriul textului fac să emeargă condiţiile care constituie sursa deficitului produs de sistem. În vreme ce textul lămureşte un aspect deficitar al sistemului, el pune totodată la dispoziţie o viziune posibilă asupra funcţionării sistemului. Cu alte cuvinte, el scoate la iveală tocmai ceea ce ne ţine captivi într-un sistem de explicaţie.

În opoziţie cu sistemele dominante în epocă textele de ficţiune nu îşi fac explicite propriile decizii de selecţie, astfel încât cititorul se vede nevoit să găsească o motivaţie pentru deciziile de selecţie operate în text, şi anume prin intermediul recodării marcate a valorilor cunoscute lui. În acest proces se îndeplineşte comunicarea în text, comunicare în care ceea ce reuşeşte este mijlocirea întâlnirii dintre cititor şi o realitate care nu i se oferă cititorului în ipostaza sa familiară.

Relaţia dintre text şi sistem îmbracă diferite forme istorice, evidenţiind de fiecare dată evaluarea istorică specifică realizată de texte. Aceste forme vor fi puse în lumină graţie câtorva exemple.

Textul de ficţiune poate să refere direct la un sistem istoric dominant. Aşa se întâmplă cu *Tristram Shandy* al lui Sterne. Aici sistemul de explicaţie propus de empirismul de factură lockeană, pe care l-am mai invocat, este pus în chestiune. Aşa cum se ştie, Locke vedea în asociaţia de idei condiţia hotărâtoare pentru posibilităţile cunoaşterii umane. Pentru că ea aducea exact acel câştig combinatoriu necesar pentru a folosi ideile simple – pe care întâmplarea le făcea accesibile spiritului uman – în scopul lărgirii şi asigurării cunoştinţelor

dobândite. În empirism, asociația de idei întruchipează o decizie de selecție dominantă pentru constituirea unei explicații. În *Tristram Shandy* ea va fi împinsă în fundalul virtualităților, pentru a face să se reîntoarcă în atenție ceea ce în sistemul lui Locke fusese fie respins, fie împins doar într-un întunecat fundal[46]. Pentru că asociația de idei avea o bază problematică. Principiul ei regulator era cel al plăcerii, respectiv al dezgustului, principiu care trebuia acceptat ca fiind înnăscut şi care avea drept efect asociația de idei, în ciuda faptului că Locke contestase principiilor apriorice calitatea de a fi înnăscute, acestea reprezentând pentru Locke un mod deja depăşit de a coda cunoaşterea. Totuşi, pentru a asigura cunoaşterii o bază sigură, asociația de idei trebuia să fie dirijabilă, aşadar nu trebuia sustrasă influenței subiectului. În *Tristram Shandy* asociația de idei revine ca *ideé fixe*, ceea ce semnalizează recodarea deciziilor de selecție dominante pentru constituirea sensului. Sterne nu vede cum o asociere de idei ar putea fi stabilizată altfel decât printr-o fixare ai ei de anume habitus-uri comportamentale şi verbale. Capriciile fraților Shandy întruchipează principiul după care ideile se înlănțuie una de alta. Această înlănțuire produce o anume stabilitate, dar acest lucru nu este valabil decât pentru lumea interioară a subiectului, ceea ce conduce la observația după care fiecare subiect luat în parte asociază unei anume idei întotdeauna altceva, astfel încât raporturile interpersonale devin total impredictibile[47].

---

[46] Pentru că aici nu este vorba decât despre o ilustrare a unei considerații teoretice, nu vor fi discutate toate luările de poziție față de empirism în opera lui Sterne. Ele sunt cu mult mai numeroase şi nu pot fi limitate la luarea în considerație a chestiunii cu siguranță elementare a asociației de idei. Despre raporturile lui Sterne cu filosofia lui Locke observații importante se găsesc la Rainer Warning, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste* (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 4), München 1965, pp. 60 şi urm.; cf. şi John Traugott, *Tristram Shandy's World*, Berkeley şi Los Angeles 1954, pp. 3 şi urm.

[47] Cf. în special situația dintre Walter Shandy şi Uncle Toby în Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (Everyman's Library), Londra 1956, pp. 258 şi urm.

Astfel Sterne face să se reîntoarcă ca dominantă de sens în roman acea posibilitate, care la Locke fusese virtualizată, dacă nu cumva chiar respinsă cu preţul unei renunţări conştiente la considerarea regulilor interacţiunii interpersonale. Locke porneşte de la premisa că posibilitatea de a combina idei simple este o garanţie a stabilităţii cunoaşterii, înscrisă în habitusul uman. Sterne citează în litera ei această premisă a habitualizării asociaţiei de idei pe care o propune Locke. Însă ceea ce dezvăluie Sterne, recodând această teorie a cunoaşterii, este contingenţa unor astfel de asociaţii de idei, precum cele cărora le dau naştere nestrămutat Walter Shandy şi Uncle Toby. Pe cât de destructiv se prezintă această contingenţă pentru norma dominantă din sistemul lui Locke, pe atât de bine pune aceeaşi contingenţă în lumină subiectivitatea, în impenetrabilitatea şi inconfundabilul ei. Astfel, nu numai valabilitatea normei lui Locke este negată, ci, mult mai mult decât atât, însăşi referinţa trecută sub tăcere la Locke va fi făcută să vorbească: anume subiectivitatea ca instanţă de selecţie şi de motivaţie a asociaţiei de idei. Şi totuşi aceasta nu este în *Tristram Shandy* decât o latură a recodării unei norme a empirismului. Dacă, prin această descoperire, se prăbuşeşte încrederea în cunoaştere, pentru că aceasta, în cel mai bun caz – şi chiar şi atunci numai într-un chip foarte problematic –, pare a fi stabilă doar în lumea interioară a subiectului, atunci norma dominantă privind cunoaşterea, devenită astfel problematică, cade într-un fundal care începe să ascută privirea cititorului pentru o nouă sarcină: descifrarea comportamentului interpersonal. Explicaţiile lumii furnizate de subiectivitate se sclerozează în chip de manii, de ciudăţenii. Dar pentru

---

Având în vedere părerile lui Uncle Toby privind întrebuinţarea limbajului, recitarea lamentaţiei ciceroniene de către Walter va provoca o reacţie în lanţ de impredictibilităţi. – În rom., L. Sterne, *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy Gentleman*, traducere, postfaţă şi note de Mihai Miroiu şi Mihai Spăriosu, ELU, Bucureşti, 1969, V, 3, pp. 344 şi urm. (n. tr.).

că personajelor romanului conştiinţa acestui fapt pare a le lipsi, cititorul câştigă – în raport cu această naivitate expusă – o perspectivă asupra performanţelor explicative ale sistemului empirist. A deschide cititorului această perspectivă înseamnă a-i atrage atenţia asupra deciziilor de selecţie dominante în constituirea sensului în roman. Subiectivitatea dezvăluită de Sterne aduce în prim plan referinţa asociaţiei de idei trecută sub tăcere de către empirism, şi anume astfel încât subiectivitatea să trebuiască să eşueze conform nivelului cunoaşterii în acest sistem. Depăşindu-i aşteptările, natura socială încă neînţeleasă a omului – care se conservă prin acţiune, şi nu prin cunoaştere – prinde contur pe fundalul unui sistem empiric revolut. Astfel, recodarea unui concept central al empirismului în repertoriul lui *Tristram Shandy* scoate la iveală limitele sistemului de referinţă; valabilitatea renegată a normei alese dezvăluie ceea ce nu mai este subîntins de normă.

Nu este nevoie ca textele să se refere într-o manieră atât de directă la sistemele dominante ale mediului lor, deşi trimiterea directă semnalizează cel mai adesea o poziţie de întâietate pe care sistemul ales o deţine în contextul epocii. O referinţă cu totul indirectă poate fi depistată în *Tom Jones* al lui Fielding, în care – după intenţia declarată a autorului – urma să fie schiţată o imagine a naturii umane. Această imagine se clarifică prin intermediul unui repertoriu constituit din sisteme foarte diferite ale epocii. Astfel o diversitate de norme contemporane va fi atrasă în text şi propusă drept principiu care orientează figurile textului. Allworthy întruchipează morala latitudinariană a benevolenţei; Square, care este unul dintre educatorii eroului, reprezintă norma filosofiei deiste a ordinii naturale a lucrurilor; Thwackum, celălalt tutor, dă realitate figurală normei ortodoxiei anglicane despre coruptibilitatea naturii umane; în Squire Western aflăm principiul de bază al antropologiei iluministe, acel *ruling passion*, şi în Mrs. Western găsim, în sfârşit, convenţiile sociale ale

micii nobilimi despre superioritatea naturală a tuturor celor bine născuți, adică nobili.[48]

Contrastele dintre personaje transformă normele reprezentate prin acestea în puncte de vedere oscilatorii între valori opuse, care permit cititorului să tematizeze fiecare normă și din perspectiva celeilalte. Astfel se ițește o trăsătură comună; fiecare dintre aceste norme reduce natura umană la un unic principiu și exclude acele posibilități care nu se lasă armonizate cu respectivul principiu. Prin urmare în atenția cititorului stă deopotrivă ceea ce normele reprezintă și ceea ce ele obliterează. Diferențierea aceasta va fi operată de cititor în măsura în care normele repertoriului vor aluneca pe rând în orizonturi de observare străine, care permit actualizarea lor în chiar limitarea problematizată a acestora. O astfel de distribuție a repertoriului posedă o organizare orizontală, și asta înseamnă că normele diferitelor sisteme, care în lumea vieții au o existență paralelă, sunt combinate între ele. Astfel repertoriul câștigă o funcție informativă. Pentru că repertoriul semnalizează – grație combinației pe care o alege – prin mijlocirea căror sisteme urmează să se contureze o imagine a naturii umane. Normele individuale trebuie recodate pentru că natura umană nu se lasă redusă la principiul unei definiții consistente, ci urmează să fie descoperită prin posibilitățile respinse ale respectivelor norme. Aceste posibilități invalidează pretențiile de universalitate ale fiecărui principiu selectiv în parte, ilustrând de fiecare dată inabilitatea principiului de a subîntinde întreaga experiență umană. Astfel se construiește tema romanului care constă în ilustrarea acestei inabilități. Prezervarea de sine nu poate fi garantată de consecvența față de anumite principii, ci doar prin realizarea

[48] Cum se desfășoară jocul acestor norme reprezentate de către personaje, precum și desprinderea lor de orientarea în sens contrar a eroului, am încercat să schițez în cartea mea *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (UTB 163), München 1972, pp. 86-92.

de sine sub specia potențialului, în mijlocul unei realități a experienței, la a cărei elucidare este chemată numai ficțiunea și nu discursivitatea sistemelor.

Tom Jones nu se raportează de aceea în chip nemijlocit la un anume sistem dominant de explicație al Iluminismului, ci la excedentul problematic pe care sistemele dominante l-au creat, dar nu l-au domesticit. Romanul face vizibilă prăpastia care s-a deschis între orientarea conform unor principii oferită de sisteme și realitatea experienței umane. Sistemele orientate de posibilitățile cunoașterii întemeiate pe rațiune lăsau deschisă întrebarea privind comportamentul în mijlocul a ceea ce are viața mai schimbător. Normele de comportament formulate în teologia latitudinariană presupuneau o natură umană căreia practicarea moralei îi era oarecum înnăscută. Excedentul problematic apărut de aici a avut repercursiuni asupra încrederii omului în ordinea lumii, pe care romanul încerca să o restabilizeze, oferindu-le cititorilor spre descoperire o imagine a naturii umane, din care aceștia ar fi putut desprinde certitudinea că ar putea să fie în stare de autocorecție în chiar inima instabilului vieții. Astfel repertoriul din *Tom Jones* lasă să apară orizontul istoric, al cărui contur de probleme este înscris în soluția pe care i-o dă romanul.[49]

---

[49] Dacă romanul secolului al XVIII-lea face un bilanț al problematicii raportului interpersonal, problematică iscată de sistemele dominante, este inevitabil ca o astfel de funcțiune a romanului să lase în urmă la rândul ei anumite probleme. Performanța de complementarizare a sistemelor de care dă dovadă romanul a avut drept consecință revenirea din fundal a potențialității morale a naturii umane. Această potențialitate a câștigat, prin urmare, într-o asemenea măsură o poziție dominantă, încât alte laturi ale naturii umane au rămas complet în umbră. În acest sens, funcția literaturii de a decapa deficite sistemice a produs ea însăși un excedent, la care literatura însăși reacționează la rândul ei, așa cum o dovedește romanul gotic sau literatura preromantică. Aici sunt dezvăluite cotloanele întunecate ale omului precum și motivațiile ascunse în comportament, care nu puteau fi transparente în romanul și drama primei jumătăți a secolului al XVIII-lea, dată fiind funcțiunea acestora. Trebuie întotdeauna avut în vedere un raport

Se înţelege că literatura poate îndeplini în context istoric diferite funcţiuni. În vreme ce Fielding în *Tom Jones* trimitea la excedentul problematic al sistemelor dominate, Sterne în *Tristram Shandy* dezvăluia fundarea contingentă a cunoaşterii umane în sistemul dominant al empirismului. Cu toate diferenţele între un mod de raportare şi celălalt, într-un context istoric înrudit, ceea ce au ambele în comun este ocuparea unei poziţii alternative faţă de sistemul de referinţă ales. Este tot atât de adevărat că istoria ne arată situaţii în care bilanţul realizat de textele de ficţiune vizează conservarea efectivelor din înseşi sistemele dominante. Întrebuinţarea literaturii în vederea stabilizării sistemului nici măcar nu trebuie să capete trăsăturile literaturii de consum, care se constată peste tot unde literatura reproduce anumite norme ale unui cod socio-cultural cu scopul de a-l exersa pe cititor în uzul acelui cod.

Un exemplu de literatură funcţionând în slujba unor sisteme dominante se oferă în romanul curtenesc al Evului Mediu. Izolarea şi reintegrarea constituie schema unei *aventiure* prin care Chrétien prezintă atât ieşirea cavalerului Mesei Rotunde din lumea curtenească, cât şi recuplarea lui la ierarhia de valori a acestei lumi. În aventura cavalerească este prezentă prăpastia care s-a deschis deja între sistemul social al legăturilor cavalereşti şi lumea devenită mai complexă a Evului Mediu. Sistemul curtenesc şi realitatea vieţii nu se mai acoperă reciproc. Aventura cavalerească dă seama de această incongruenţă prin schema izolării şi reintegrării, totuşi numai pentru a arăta cum pot fi prezervate virtuţile curteneşti, cum poate fi consolidat sistemul societăţii de curte împotriva atacurilor realităţii contingente a vieţii şi cum poate fi el

---

de reacţie complex în care, în context istoric, intră textul de ficţiune care-şi conţine propria istoricitate în problemele lăsate moştenire de răspunsurile sale.

apărat de vreo posibilă punere în chestiune.[50] În acest caz ficțiunea funcționează în sensul înlăturării unui dat care amenință stabilitatea sistemului.

Într-o astfel de tentativă devine vizibilă o operațiune de compensare, așa cum aceasta se poate observa și acolo unde literatura recodează norme ale sistemelor la care a ales să se refere. În amândouă cazurile literatura își hrănește funcția din slăbirea valabilității sistemelor, într-un loc zăvorește sistemul împotriva atacurilor destabilizatoare din afară, în altul reacționează la excedentul de probleme creat de sisteme. Astfel ia naștere participarea cititorului la text, căruia i se oferă în repertoriu un efectiv de convenții – chiar dacă printr-un efect de alienare – prin care se poate desfășura o relație dialogică.

Această ofertă de participare nu este însă valabilă numai pentru cititorul contemporan, căruia normele repertoriului îi sunt familiare din propriul său mediu; ea rămâne valabilă și pentru cititorul de mai târziu, dintr-un alt timp istoric. Distanța istorică dintre text și cititor nu trebuie deci să însemne că textul își pierde caracterul inovativ; numai că acesta se

---

[50] Cf. Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik* (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 97), Tübingen 1956, pp. 66-128. Köhler înțelege totuși relația dintre literatură și realitate ca pe un raport mimetic de reproducere a idealului și a realității și nu ca pe un raport de interacțiune între literatură și sistemul curtenesc. De aceea pentru Köhler romanul curtenesc întruchipează o oglindă care permite societății să se admire în desăvârșirea sa. Interesantele observații ale lui Köhler câștigă o altă adâncime, dacă ele capătă relevanță în sensul că romanul nu ilustrează pur și simplu sistemul curtenesc, ci îi consolidează valabilitatea resimțită deja ca primejduită. Pentru o astfel de viziune pledează și faptul că defecțiunile sistemului curtean în lumea vieții se strânseseră deja într-o imagine pe dos în ciclul lui *Renart*, pentru a fi aici, în eposul animalier, rupte de sistemul curtean. Ca lume pe dos aceste defecțiuni erau în același timp făcute să revină sub control și totodată declasate. În privința ciclului lui *Renart* ca imagine răsturnată a societății curtenești cf. H. R. Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 100), Tübingen 1959.

arată într-o altă ipostază. Dacă textul provine din mediul de viaţă al cititorului, atunci acesta – graţie recodării normelor în curs – desprinde aceste norme din contextul lor funcţional socio-cultural, făcând recognoscibilă raza lor de eficienţă. Dacă însă normele repertoriului au devenit pentru cititor o lume istorică din pricina distanţei în timp, pentru că el nu mai participă la orizontul de valabilitate în care a fost creat repertoriul, atunci normele recodate i se oferă cititorului ca trimiteri la orizontul lor de valabilitate. Pe această cale situaţia istorică la care trimite textul în calitate de reacţie poate fi recâştigată.

În primul caz este vorba despre o dispunere participativă a cititorului, în cel de al doilea, despre una contemplativă, amândouă fiind desigur văzute aici ca tipuri. Deosebirile care iau naştere de aici pot fi ilustrate prin acelaşi exemplu din Fielding. Pentru contemporani, problema comportamentului individual era una de primă importanţă, aşa cum ne-o dovedesc dezbaterile aprinse în jurul aparentei amoralităţi a eroului şi a autorului lui în secolul al XVIII-lea. Din punctul de vedere al unui observator însă, perspectiva glisează prin intermediul normelor recodate asupra complexului de referinţe din care a fost selectat repertoriul. Astfel revin în atenţie sistemele de explicaţie dominante în epocă, şi anume în ipostaza lor deficitară, ale căror carenţe romanul încearcă să le depăşească prin răspunsul propriu la ceea ce ar urma să fie natura umană. Avem aici două configurări diferite ale sensului în roman, fără ca vreuna dintre ele să poată fi calificată drept arbitrară. Pentru că schimbarea de dispunere este condiţionată de caracterul de a fi deja trecut al istoriei, iar nu printr-un act de voinţă al cititorului. Astfel recodarea normelor ce revin are drept efect caracterul inovativ al repertoriului textului, ceea ce conduce – funcţie de dispunerile despre care am vorbit – la consecinţe diferite. În cazul dispunerii participative se deschide privirii ceea ce în viaţa activă

nu poate fi văzut, iar în cazul dispunerii contemplative se oferă înţelegerii ceea ce n-a fost niciodată real pentru cititor. Două sunt aşadar consecinţele celor de mai sus: 1. Textul de ficţiune permite cititorilor săi să-şi transceandă poziţia de care sunt legaţi în lumea vieţii. 2. Textul de ficţiune nu este o oglindire a realităţii date, ci o împlinire a acesteia într-un sens anume. Referitor la acest din urmă lucru, Kosík observase: *„Fiecare operă de artă are în unitatea sa indestructibilă un dublu caracter: este expresie a realităţii, dar şi plăsmuieşte realitatea care nu există alături de operă sau înaintea ei, ci anume numai în operă* ... opera de artă nu este o ilustrare a *reprezentărilor* despre realitate. Ca operă şi ca artă ea reprezintă realitatea şi *plăsmuieşte* în acelaşi timp şi inseparabil realitatea".[51]

Repertoriul textelor de ficţiune nu constă numai din norme extratextuale ale unor sisteme de explicaţie epocale, el atrage în text într-o măsură mai mare sau mai mică şi literatura mai veche, ba chiar uneori întregi tradiţii abreviate într-un citat. Elemntele repertoriului se oferă întotdeauna ca un amestec de literatură precedentă şi norme extratextuale. Am putea spune chiar că proporţiile amestecului formează baza diferenţelor elementare între speciile literare. Există specii literare care trimit emfatic la date empirice, ceea ce va face ca ponderea normelor extratextuale în repertoriu să crească; acest lucru este valabil în primul rând pentru roman. Există însă şi specii în care literatura ce premerge poate să devină o adevărată sursă de depozit pentru repertoriu, aşa cum putem observa, de pildă, în privinţa liricii. Această diferenţiere este revelatoare chiar şi în cazul în care proporţiile amestecului se inversează în mod eclatant, precum se întâmplă de atâtea ori în literatura secolului XX, când romanul duce cu sine o mare

[51] Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten*, Frankfurt 1967, pp. 123 şi urm.

încărcătură de tradiţie literară, ca la Joyce, în timp ce lirica generaţiei *Beat* tocmai o respinge, în scopul de a atrage în vers o multitudine de norme foarte diferite prin selecţii operate în codul socio-cultural al societăţii industriale moderne.

Literatura la care literatura face aluzie cu o mai mare sau mai mică frecvenţă apare în repertoriul textului în acelaşi grad de reducţie pe care îl cunosc şi normele selectate din sistemele de explicaţie. Pentru că şi în acest caz nu este vorba despre reproducere, ci despre funcţionalizarea a ceea ce este repetat. Dacă, în sensul celor arătate mai sus, este corect faptul că textele ficţionale sunt aşezate la graniţele sistemelor contemporane de explicaţie, astfel încât să dea răspuns, prin decopertarea valabilităţii deficitare a acestora, acelor întrebări care au fost produse rezidual de către sistem, atunci repetarea literaturii precedente dă seama despre felul în care ar trebui constituit răspunsul intendat de către text.

Prin urmare, repertoriul literar nu este fără legătură cu normele selectate ale sistemelor de explicaţie care au pătruns în text. Pe cât de sigur este că aluzia sau trimiterea la literatura precedentă iluminează treptat un orizont cunoscut, totuşi ea nu se epuizează astfel; aluzia „citează" şi reîntoarce modele de articulare ale unor anume intenţii ale textului, care nu mai sunt intendate, dar care oferă o orientare, a cărei cercetare deschide calea spre ceea ce este intendat ca atare. Cât de nesatisfăcător se lasă gândită reîntoarcerea elementelor literare ca simplă reproducere, rezultă chiar şi numai din faptul că elementului repetat îi lipseşte contextul iniţial; repetarea depragmatizează elementul repetat, împingându-l într-o nouă vecinătate. Depragmatizarea face mai întâi ca posibilităţile de sens virtualizate şi negate ale elementelor de text care se repetă să fie dislocate din subordonarea lor faţă de posibilităţile de sens dominante pe lângă care se aflau. Când Fielding „repetă" în *Shamela* caracterul virtuos al Pamelei lui Richardson, el virtualizează de fapt dominanţa de

sens a constanței de caracter care e valabilă pentru Richardson și eliberează posibilitatea exclusă de Richardson după care trebuie să fi tenace și rezistent doar pentru ca, grație virtuții păstrate, să te poți vinde mai bine. Când însă un context inițial este înlăturat pentru a fi înlocuit cu unul nou, acest lucru nu înseamnă că el dispare; rămâne prezent, chiar dacă stins în pretențiile sale de valabilitate. Se metamorfozează într-un fundal virtual, de care este nevoie pentru a face mai clară tematica organizată repertorial a textului.

Repertoriul unui text ficțional posedă trepte recognoscibile de complexitate, ce influențează în mod diferit constituirea situației între text și cititor. Prin implicarea unor norme extratextuale și repetarea unor elemente ale literaturii mai vechi sunt marcate anumite grade de determinare; astfel este instituit orizontul care pregătește în același timp cadrul situațional pentru „dialogul" dintre text și cititor.

Necesitatea de a amesteca în repertoriul textual pe de o parte norme selectate ale sistemelor de explicație, iar pe de altă parte trimiteri mai mult sau mai puțin susținute la o literatură anterioară rezultă din funcția textului de a fi o reacție. Cu cât este mai complex excedentul de probleme la care se referă textul, cu atât mai bine diferențiat trebuie să fie repertoriul. Pentru că ceea ce trebuie surprins este situația istorică la care reacționează textul. Prin urmare, se ajunge la o diferențiere crescândă înăuntrul repertoriului, care are acum nevoie totodată de anumite generalizări, pentru a nu lăsa conturul reacției să se estompeze. Această necesitate se constituie într-un motiv esențial pentru implicarea unor elemente ale tradiției literare în respectivul text. Ele aduc necesarul act de generalizare, care permite o asemenea organizare a diversității eterogene a normelor extratextuale, încât motivul alegerii anume a acestor norme să poată fi în cele din urmă dezvăluit. Atunci când în *Tom Jones* Fielding își

construieşte fabula din elemente împrumutate romanţului şi romanului picaresc, schemele literare oferă o formă de organizare care permite ca eroul să acţioneze împotriva sistemului de norme (*plot* picaresc), iar calităţile naturii umane relevate într-o asemenea împotrivire să fie în acelaşi timp prevăzute cu o garanţie a succesului (*plot* de romanţ).[52] În acest fel se obţine cu ajutorul schemelor selectate din tradiţia literară dimensiunea specifică a generalizărilor, dimensiune indispensabilă pentru caracterul textului de a fi un răspuns la relaţii complexe.

Această stare de lucruri se întâlneşte şi acolo unde repertoriul textual – precum în vechile specii lirice – este predominant de origine literară. Eglogele lui Spenser sunt un bun exemplu în acest sens. Ele au fost concepute ca o reacţie la o situaţie istorică problematică, în sensul că doreau să atenţioneze asupra pericolelor ce urmau să se abată asupra Angliei în cazul în care Elisabeta ar fi urmat într-adevăr să dea curs iminentei căsătorii cu un catolic. Spenser avea la dispoziţie doar un relativ bine determinat inventar bucolic, chiar dacă el se putea aştepta ca egloga ca specie să semnalizeze totuşi publicului de la Curte prezenţa unei referiri la realitate. Totuşi, pentru a face clară specificitatea acestei referinţe, Spenser nu putea să selecteze, pur şi simplu, anumite norme sociale. Mai degrabă trebuiau recodate semantemele legate de toposurile bucolice în asemenea fel încât să câştige atenţia publicului în direcţia dorită. Asemenea schimbări vaste ale toposurilor bucolice ascund în ele pericolul de a fi greşit înţelese. De aceea Spenser a implicat în eglogă schemele altor specii precum pe cele ale poeziei disputative medievale şi ale fabulei, fapt ce i-a permis să camufleze anumite înţelesuri ale

[52] Pentru funcţia unor asemenea scheme literare cf. lucrarea în curs de apariţie a lui G. Birkner, *Wirkungsstrukturen des Romans im 18. und 19. Jahrhundert.*

recodificatului inventar bucolic, pentru a le putea accentua pe altele. Astfel el a putut să organizeze în mod corespunzător pentru publicul de la Curte valoarea de semnal a clișeelor bucolice recodate în sensul intenției comunicative pe care o avea în vedere[53]. Aici capătă expresie ambiguitatea caracteristică elementelor de repertoriu literar. Recodificând unele scheme cunoscute, repertoriul literar creează mai întâi un fundal familiar pentru procesul de comunicare. Prin repetarea anumitor scheme, textul câștigă un orizont. Apoi, aceste elemente slujesc ca generalizări pentru ca întregul repertoriu textual să fie pre-structurat în asemenea măsură încât mesajul să poată fi organizat.

Normele extratextuale selectate și aluziile literare ca părți constitutive ale repertoriului textului sunt extrase din două sisteme diferite. Un element provine din sistemele de explicație dominante în epocă, celălalt din arsenalul modelelor de articulare prin care a fost deja formulată literar, în trecut, reacția textelor la mediul lor istoric. Normele și schemele selectate nu sunt echivalente unele cu celelalte, iar în cazul în care sunt întâmplător echivalente, atunci textul va eșua în funcția sa informativă, deoarece aceasta ar însemna că modelele de articulare citate ale textului, repetate astfel, și care erau valabile în trecut, ar trebui să fie valabile și în prezent, cu toate că raporturile istorice s-au schimbat. Cu toate acestea, de regulă, elementele repertoriului provenite din diverse sisteme nu sunt echivalente ca grad de familiaritate. În același timp însă punerea lor laolaltă semnalizează faptul că acestea trebuie corelate între ele, iar acest lucru este valabil chiar acolo unde urmează să fie marcate diferențe. Dacă echivalența familiarului este anulată în text prin decizii de

[53] Această problemă am dezbătut-o mai în amănunt în scrierea mea *Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance* (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln 24), Krefeld 1970.

selecţie, asta nu înseamnă că principiul echivalenţei este abandonat în text. Prezenţa sistemului de echivalenţe al textului este semnalizată mai degrabă prin aceea că, în ciuda familiarităţii unor elemente luate fiecare în parte, lor nu li se pot constitui corespondenţe. Din aceasta decurg două concluzii, mai întâi una pentru text, apoi una pentru cititor. Merleau Ponty spunea odată: „O semnificaţie este tot timpul la îndemână, atunci când supunem datul lumii unei «deformări coerente»"[54]. Aceasta se întâmplă în textul ficţional cu elementele repertoriului său preluate din sisteme diferite. Atunci când, spre exemplu, Joyce în *Ulysses* proiectează abundenţa referirilor la Homer şi Shakespeare asupra vieţii cotidiene din Dublin, el străpunge astfel omogenitatea iluzorie a reprezentării realiste; în acelaşi timp însă, multele detalii realiste ale vieţii cotidiene sunt din nou legate de referinţele la Homer printr-un efect de *feed-back*, astfel încât relaţia dintre trecut şi prezent nu mai arată precum cea dintre ideal şi realitate. Prin proiecţie reciprocă iau naştere deformări ale repertoriului. Care este sensul împestriţării repertoriului vieţii mic-burgheze cotidiene cu aluzii literare şi ce ar trebui să însemne siluirea unui arhetip prin citarea abundentă a materialelor nestructurate ce sunt luate din cărţile cu adrese şi din ziarele începutului de secol? Ambele domenii de elemente se *irită* reciproc; în ciuda faptului că ne sunt familiare şi unele, şi altele, ele nu mai sunt echivalente cu ceea ce erau înainte să sufere această apropiere. În asemenea fel se construieşte – mai întâi prin deformare – sistemul de echivalenţe al textului. Referinţele literare dinamitează ritmul monoton al cotidianului mic burghez printr-o adâncime temporală necunoscută lui şi „deformează" monotonul şi invariabilul său până la iluzie. Detaliile realiste fac cunoscut tot ceea ce arhetipul ideal al distanţei istorice nu a cunoscut şi „deformează"

[54] M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, traducere în germ. de Hans Werner Arndt, Hamburg 1967, p. 84.

idealul de neatins, transformându-l într-o manifestare istorică a ceea ce este posibil omului.

În „deformarea coerentă" se validează sistemul de echivalenţe al textului; acesta este în mare măsură identic cu ceea ce se numeşte de obicei stil şi, la începutul acestei discuţii, a fost denumit valoare estetică. Valoarea estetică este acel lucru pe care textul nu îl formulează şi ceea ce nu este dat în ansamblul repertoriului. De vreme ce valoarea estetică produce un efect, ea nu poate fi o parte a ceea ce afectează. Acest efect poate fi descifrat în marginea a două tendinţe, care aparent ţintesc în două direcţii diferite, dar totuşi converg. În textul ficţional, valoarea estetică condiţionează selecţia repertoriului; ea deformează în acest proces datul elementelor alese, pentru a indica prin aceasta un sistem de echivalenţe specific textului. În acest sens valoarea construieşte forma „goală" constitutivă a textului. În plus, ca „energie de structurare" a textului valoarea este relevantă pentru procesul de comunicare. Căci, invalidând echivalenţa elementelor îmbinate în repertoriu, valoarea estetică previne o situaţie în care textul ar corespunde repertoriului de dispoziţii al posibililor săi cititori. În acest sens, valoarea estetică iniţiază procesul prin care cititorul constituie sensul textului.

Prin aceasta atingem urmările pe care le are asupra cititorului suspendarea echivalenţelor înăuntrul repertoriului textual. Repertoriul trezeşte în cititor numai aparenţa unui lucru cunoscut, căci prin „deformarea coerentă" din text elementele reluate astfel şi-au pierdut referinţa, contextul prin care era stabilizată semnificaţia fiecăruia. De aici putem deduce două lucruri: 1. Devalorizarea familiarului îl face pe cititor pentru prima dată conştient de circumstanţele folosirii normei declasate, care-i sunt altminteri familiare. 2. Devalorizarea familiarului marchează un punct culminant, care face ca familiarul să alunece din ce în ce mai departe în amintire, continuând totuşi să orienteze căutarea sistemului de echivalenţe al textului în măsura în care acesta trebuie dobândit

împotriva, respectiv pe fundalul imaginii familiarului rămase în memorie.

Acest procedeu se îndeplineşte conform premiselor generale ale comunicării, pe care Moles le-a formulat odată după cum urmează: „Procesul fundamental al comunicării între un emiţător şi un receptor ... constă ... din a deduce semne recognoscibile ale unui repertoriu al emiţătorului, a le pune laolaltă şi a le trimite printr-un canal de comunicare; receptorul trebuie să constate după aceea identitatea dintre semnele recepţionate şi cele din rezerva propriului repertoriu. O comunicare de idei are loc doar în cazul în care ambele repertorii posedă acelaşi conţinut ... În măsura în care însă un asemenea proces are loc înăuntrul sistemelor care sunt înzestrate cu memorie şi posibilităţi de prelucrare statistică precum inteligenţa umană, receptarea tot timpul a aceloraşi semne schimbă încetul cu încetul repertoriul receptorului şi conduce până la urmă la contopirea totală cu repertoriul emiţătorului ... Actele comunicării în totalitatea lor au aşadar un caracter cumulativ prin influenţa continuă pe care o exercită asupra repertoriului receptorului ... Semantemele oferite cel mai des de emiţător se insinuează pas cu pas în repertoriul receptorului şi îl schimbă. În aceasta constă atracţia unui ciclu sociocultural."[55] Dacă interferenţa parţială a elementelor de repertoriu ale textului cu cele ale cititorului constituie o premisă a acestui ciclu, atunci putem spune că posibilitatea interferenţei între repertorii se apropie în cazul textelor ficţionale de zero. Căci elementele identificabile ale repertoriului textual, care îi sunt cunoscute cititorului din situaţiile în care sunt folosite, şi-au pierdut, de regulă, valabilitatea iniţială. Non-identitatea familiarului reprezintă prin urmare contactul minimal, care mai subzistă încă între cele două repertorii. Într-un caz extrem, interferenţa parţială

[55] Abraham A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, traducere în germ. de Hans Ronge şi alţii, Köln 1971, p. 22.

poate fi anulată până la acest punct ultim al completei negaţii, ceea ce nu face decât ca potenţialul semantic al textului să crească.

Posibilitatea de a deplasa o asemenea acoperire parţială a conţinutului repertorial ne permite să câştigăm unele criterii privind felul în care textul acţionează. Literatura retorică, didactică şi propagandistică preiau, de regulă, în repertoriul lor într-o formă intactă sistemul de explicaţie accesibil publicului lor. Adică ele preiau şi valorile sistemului de explicaţie stabilizate pe verticală şi renunţă la o organizare pe orizontală a elementelor de repertoriu, ceea ce ar fi un semn de resemantizare. Această stare de lucruri poate fi observată în literatura care se adresează nemijlocit publicului, începând de la misteriile medievale şi până la realismul socialist. Scopul comunicativ al acestor texte constă în aceea că transmit din nou publicului valabilitatea a ceea îi ce este deja familiar. A autentifica unitatea preexistentă dintre text şi cititor are – ca proces de comunicare – un sens numai atunci când valorile afirmate astfel în chip emfatic sunt contestate şi periclitate în viaţa de zi cu zi a publicului. Pentru a elimina contingenţa, sistemul urmează să fie astfel stabilizat. Prin urmare, asemenea texte reproduc structurile centrale ale sistemelor de explicaţie, pentru a le proteja – prin afirmarea emfatică a valabilităţii lor – de intruziuni. Totuşi numai atunci când situaţiile de zi cu zi fac vizibilă o slăbire a performanţei sistemului, textele câştigă un sens comunicativ.

Redresarea valabilităţii slăbite a sistemelor dominante exhibă totuşi aceeaşi funcţie de compensare pe care o au textele ficţionale acolo unde acestea dezvăluie chiar slăbirea valabilităţii sistemelor dominante. În funcţie de cele două direcţii ale funcţiei compensative selecţia repertoriului se va prezenta în mod diferit. Într-un caz domneşte o accentuată conformitate cu sistemul şi prin urmare o acoperire crescândă între conţinutul de repertoriu al textului şi al cititorului. În

celălalt caz domneşte în mare măsură redimensionarea valabilităţii şi, prin urmare, o acoperire diminuată a efectivelor acestor repertorii.

Unul dintre polurile pe scala raporturilor de amestec, şi anume cel al unei suprapuneri între repertorii care tinde către zero, îl reprezintă Joyce. Repertoriul lui *Ulysses* nu este numai luat dintr-un mare număr de sisteme, ci şi oferit într-o densitate care îi provoacă cititorului greutăţi considerabile. Aceste greutăţi îşi au explicaţia totuşi mai puţin în nefamiliaritatea elementelor, care pot fi identificate, chiar dacă cu efort, ci mai mult în masarea lor, prin care repertoriul începe să îşi piardă contururile. Nu elementele singulare sunt cele care sunt recodate în valabilitatea lor; toate par să nu mai însemne nimic, deoarece abia ar mai putea fi puse în relaţie unele cu celelalte. Interferenţa parţială între repertoriile emiţătorului şi ale receptorului este dată în asemenea fel încât prin numeroasele elemente identificabile, reale şi literare, se naşte impresia unei aproape totale disparităţi dintre conţinuturile repertoriului din text şi cele ale cititorilor. Când o asemenea acoperire tinde către valoarea zero, atunci se modifică funcţia comunicativă a repertoriului. Acum acesta conţine mai puţine informaţii despre cum pot fi compensate deficitele sistemelor de referinţă din care repertoriul textului a fost selectat. În loc de aceasta, repertoriul va deveni reflexiv ca mediu de comunicare, iar aceasta înseamnă că el îşi tematizează propria lui performanţă: conceperea relaţiei înseşi. Repertoriul lui *Ulysses* apare atât de confuz deoarece nouă nu ne este posibil să sesizăm relaţiile multitudinii de elemente preluate din sisteme atât de diferite. În acelaşi timp textul oferă – prin schimbarea de stil din fiecare capitol – o mulţime de posibilităţi de relaţionare, fără a le mai conecta pe acestea între ele. De pe urma faptului că performanţele comunicative ale repertoriului sunt ele însele reflectate în text rezultă două consecinţe strâns legate una de alta. Pe de o parte, absenţa

relației produce o sumă de spații vide între elementele repertoriului, care nu poate fi surmontată decât printr-un act imaginativ. Pe de altă parte, capitolele luate în parte sugerează mereu alte posibile puneri în relație, astfel încât se ajunge la o schimbare neîncetată a reprezentărilor, care, cu toată individualitatea conținuturilor, păstrează totuși o structură de comunicare intersubiectivă. Schimbarea continuă a reprezentărilor devine așadar un mod constitutiv pentru a face din cotidianitatea concepută în *Ulysses* o experiență a cititorului. Căci cotidianitatea în ea însăși se lasă comunicată numai printr-un șir inconsistent de reprezentări.

Faptul că mediul de comunicare devine el însuși o temă în text spune însă și că acesta reflectă regulile codului său. Pentru *Ulysses* aceasta înseamnă că cititorul prinde de veste, cu ajutorul mulțimii de detalii necorelate, cât de poros permisive, cât de grosolane și de selective sunt procesele noastre de percepție și reprezentare. Tot timpul trebuie să omitem mult pentru a câștiga în orientare și tocmai acestui lucru îi stă în cale densitatea repertoriului lui *Ulysses*. Schimbările de stil la nivelul fiecărui capitol arată mai departe în înmănuncherea lor perspectivică cum percepția și reprezentarea pot să funcționeze numai sub semnul constelațiilor punctelor de vedere. Acest lucru ne este arătat prin operațiunile de negare a perspectivei. Până la urmă, încărcătura detaliilor repertoriului înseamnă că aici automatismele noastre, habitus-urile de percepție și reprezentare eșuează, în acest fel dispărând și orientarea pe care noi o câștigam cu ajutorul unor asemenea automatisme. În acest fel, schimbarea de reprezentare poate fi adusă la îndeplinire numai prin suspendarea selectivității grosiere, a perspectivei limitate și a automatismelor ca reguli ale codului nostru de percepție. Putința de a reprezenta cotidianul nu se mai reglează printr-un cod, ci are loc prin faptul că mediul însuși de comunicare a devenit reflexiv, ceea

ce ne face în acelaşi timp să devenim conştienţi de funcţionarea codului perceptiv.

Valorile extreme pe scala acoperirii parţiale între efectivele repertoriului textului şi repertoriului cititorului evidenţiază faptul că cititorul va fi chemat să participe la text în moduri diferite. Această participare este scăzută, acolo unde textul reproduce şi confirmă un loc comun, şi intensivă acolo unde acoperirea dintre conţinutul celor două repertorii se apropie de punctul zero. În ambele cazuri însă, repertoriul organizează atitudinile cititorului faţă de text şi, în acest fel, faţă de conturul problematic al sistemelor de referinţă. În acest fel repertoriul reprezintă o structură de organizare a sensului, care urmează să fie optimizată prin lectura textului[56]. Această optimizare depinde de stadiul cunoaşterii şi de dispoziţia cititorului de a se afunda într-o experienţă străină lui. Ea depinde însă şi de strategiile textului, care schiţează – ca potenţial de orientare – liniile de realizare a textului. Dacă cititorul, actualizând textul, trebuie să descopere sistemul de echivalenţe al elementelor de repertoriu, sensul desprins de aici nu este însă de natură arbitrară. Elementele de repertoriu au un înalt grad de determinare; sistemul lor de

---

[56] Structură este înţeles aici în sensul schiţat de Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik* (ediţie suhrkamp 230), Frankfurt 1967, p. 11: „Un alt semn de bază al structurii este caracterul ei energetic şi dinamic. Energetica structurii constă din aceea că fiecare element are în unitatea comună o anumită funcţie, ce îl încadrează în întregul structural, care îl leagă de întreg; dinamica întregului structural este dată prin aceea că aceste funcţii individuale şi relaţiile lor reciproce sunt supuse unor schimbări continue datorită caracterului lor energetic. Structura ca întreg se găseşte de aceea într-o mişcare continuă, în contrast cu o totalitate sumativă care ar fi destrămată printr-o schimbare." – Cf. în rom. Jan Mukařovský, *Studii de estetică*, traducere, postfaţă şi note de Corneliu Barborică, Editura Univers, Bucureşti, 1974, „Concepte cehoslovace în teoria artei", pp. 129 şi urm.: „Deoarece raporturile care menţin unitatea structurii sunt de natură dialectică, structura se caracterizează printr-o permanentă mişcare şi schimbare..." (n. tr.).

echivalențe este neprecizat în măsura în care este neformulat. El se lasă câştigat numai prin optimizarea structurilor care ni se oferă. Pentru că însă repertoriul este caracterizat de revalorizarea valabilității normelor, în el este prezent mereu un complex de referințe organizat după posibilitățile semantice dominante, virtualizate sau negate. Optimizarea structurii are ca țel realizarea ordinii, care face ca acest complex de referințe al repertoriului să dea un sens anume textului. Sensul are în mod necesar un caracter pragmatic; căci el nu epuizează potențialul semantic al textului, ci creează un acces către acest potențial. De aceea el nu este arbitrar, deoarece complexul de referințe al repertoriului constă dintr-o organizare în trepte, ce se întinde de la posibilități semnatice dominante la cele virtualizate şi până la cele negate. Totuşi sensul pragmatic va realiza numai selectiv o asemenea clasare. Chiar prin aceasta, sensul pune în valoare deciziile ce au fost luate de către cititor în privința complexului de referințe al repertoriului şi atitudinile pe care le-a trezit textul în cititor față de conturul problematic al sistemului de referințe.

Sensul pragmatic este un sens de folosință, care face ca textul de ficțiune să-şi realizeze funcția, în măsura în care caracterul textului de a fi un răspuns pune în mişcare un proces de complementarizare, prin care sunt descoperite şi compensate deficitele sistemelor de referință. Sensul pragmatic îl pune pe cititor într-o stare de reacție față de „realitatea" desemnată de text, cu scopul de a o face pe aceasta obiect al prelucrării. În decursul acestui proces, se va ajunge de asemenea la restratificarea experienței sedimentate în habitus-ul cititorului, ca şi la explicitarea pragmatică a complexului de referințe din repertoriu. Sensul pragmatic deschide un spațiu de joc acestei luări în posesie, pentru a putea fi realizat ceea ce el a indicat intersubiectiv: stăpânirea imaginară a unei realități deficiente.

B. Strategiile textului

1. Sarcina strategiilor

Repertoriul textului desemnează materialul selectat prin care textul este raportat la sistemele lumii sale istorice, sisteme ale vieții sociale și literare. Norme încapsulate în text și aluziile literare dispun orizontul textului, orizont prin care ceea ce este dat este un complex de referințe al elementelor de repertoriu alese din care trebuie alcătuit sistemul de echivalențe al textului. În scopul concretizării acestui virtual sistem de echivalențe al textului este nevoie de o organizare a repertoriului pe care o vor realiza strategiile textuale. Sarcinile lor au diferite orientări. Ele trebuie să prefigureze relații între elementele repertoriului, ceea ce înseamnă că vor schița anume posibilități de combinare, necesare pentru producerea echivalențelor între elemente. Ele trebuie însă să instituie și relații între complexul de referințe organizat de ele și cititorul textului, care urmează să realizeze sistemul de echivalențe al textului. Strategiile, prin urmare, organizează asamblarea *sujet*-ului, precum și condițiile de comunicare a acestuia. De aceea, ele nu pot fi circumscrise nici reprezentării, nici efectului unui text. Ele premerg acestei disjuncții conceptuale a esteticii, intervenind înainte ca termenii disjuncției să fie relevanți. Pentru că în strategiile textuale structura imanentă a textului (organizarea repertoriului său) și inițierea unor acte de comprehensiune din partea cititorului se suprapun.

În ce măsură și cum anume strategiile textului reglează asocierea elementelor de repertoriu, precum și asigurarea condițiilor de recepție a textului se poate observa și mai bine atunci când ele sunt scoase din uz. Aceasta se petrece atunci

când romanele sau piesele de teatru sunt repovestite, ori atunci când parafrazăm poezii. Asemenea relatări distrug textul tocmai pentru că ceea ce se urmăreşte acum este redarea într-o oarecare măsură completă a „conținutului". În acest scop, cel care repovesteşte înlocuieşte strategiile textului cu propriile sale perspective de organizare textuală. Textele par să aibă – într-o asemenea versiune repovestită – o „poveste" ciudată; am făcut cu toții o astfel de experiență cu texte repovestite. Rezumatele denotează materialul, care în calitate de „denotat" pur, fără conotații, este în acelaşi timp lipsit de semnificație şi, prin urmare, de impact.

Întrucât însă sistemul de echivalențe al textului rezultă totuşi din combinația elementelor sale, strategiile textului la rândul lor nu pot organiza fără rest nici complexul de referințe al repertoriului, nici condițiile de recepție a acestuia. Ceea ce se oferă cititorului prin strategiile textului sunt numai anume posibilități de combinare. O organizare totală a textului ar însemna ca acțiunea cumulată a elementelor textului, precum şi înțelegerea lor, să fie complet determinate de la bun început în text. Dacă acest lucru s-ar putea întâmpla în realitate, atunci probabil că s-ar ivi întrebarea în ce sens o asemenea determinare ar trebui să fie una completă. În textele de ficțiune, spre deosebire de textele pozitive, o asemenea întrebare nu-şi poate primi foarte uşor un răspuns, deoarece textele de ficțiune nu fac protocolul unor pozitivități, ci schițează, în cel mai bun caz, asemenea propuneri pentru activitatea imaginativă a cititorului. Această funcțiune imaginativă ar fi însă scoasă din uz dacă strategiile textuale ar livra determinarea totală a ceea ce abia cititorul trebuie să producă urmărind instrucțiunile lor. Dacă organizarea textuală pe care au indus-o strategiile textului lasă să transpară o asemenea pretenție, atunci cititorul va reacționa îndată la această pretenție, ceea ce îl va distrage de la ceea ce ar fi trebuit să îi atragă atenția, făcându-l astfel de fapt să accepte pasiv textul. Cum strategiile textuale sunt condițiile de

combinare ale textului de ficțiune, ele nu pot fi şi nici nu pot reprezenta ceea ce abia prin ele devine posibil.

Strategiile textului pot fi detectate, de regulă, urmărind tehnicile fiecărui text în parte, ca de pildă tehnicile narative foarte diferite în roman sau tehnica sonetului de a contrapune dialectic octava şi sextetul pentru a le anihila reciproc în versurile cu rimă-pereche. De aici însă, se poate conchide că discuția asupra strategiilor textuale nu se poate purta pe baza inventarelor de tehnici literare, de o bogăție şi de o varietate copleşitoare, prin care se realizează aceste strategii; mai degrabă atenția trebuie să se îndrepte asupra structurii care stă la baza tehnicilor individuale. De ce natură este, aşadar, această structură? Dacă luăm în considerație faptul că strategiile organizează nu numai complexul de referințe al repertoriului prefigurând totodată şi înțelegerea acestuia, ci trebuie să îndeplinească şi acea funcțiune care, în modelul dialogului conceput de teoria actelor de vorbire, revine acelor *accepted procedures*, atunci întrebarea privind structura acesteia devine limpede în conturul ei problematic. „Procedurile acceptate" întruchipează în modelul actelor de vorbire acele proceduri, respectiv acele reguli, care trebuie să fie împărtăşite dinainte de vorbitor şi ascultător, dacă e ca acțiunea comunicativă să fie una reuşită. Cum poate fi însă câştigată într-un text ficțional, a cărui organizare orizontală a repertoriului tocmai a făcut problematică valabilitatea normelor familiare, a ceea ce este împărtăşit de toată lumea, acea „împărtăşire" în stare să asigure succesul comunicării? De regulă, sarcina acestor strategii este de a defamiliariza familiarul, de a-i descoperi neaşteptatul.

2. Vechiul răspuns: Deviația

Această funcție general acceptată a strategiilor textuale s-a impus dintotdeauna ca o problemă care, într-o teorie structuralistă a textului, urma să fie rezolvată prin modelul

deviației. Aici nu va putea fi din nou deschisă stufoasa și uneori sterila discuție despre originea „poeticității" unui text prin deviere de la normă; și totuși este necesar să ne reamintim limitele razei de valabilitate a modelului deviației, pentru a putea câștiga o structură de descriere a strategiilor textuale care să ne permită să depășim acest model. Deviația, în chip de condiție necesară a „poeticității" unui text, a căpătat deja demult proasta reputație de „deviationist talk"[1] („pălăvrăgeală deviaționistă"), fără ca ipoteza explicativă pe care ne-o oferă să fi dispărut între timp, așa cum ne-o dovedesc lucrările lui Riffaterre și Lotman. Modelul deviației pare foarte strâns legat de poziția structuralistă.

Modelul deviației și-a găsit formularea clasică în studiul lui Mukařovský „Standard Language and Poetic Language"[2] din anii '40. Acolo Mukařovský dezvoltă ideea contrastului dintre norma verbală și limbajul poetic: „Violarea normei standardului, violarea sistematică a acesteia, este cea care face posibilă o utilizare poetică a limbii; fără această posibilitate nu ar mai exista poezia."[3] Dacă ar fi să lăsăm deoparte numeroasele argumente aduse pe drept acestei perechi antonimice de către critici, totuși în observația lui Mukařovský sunt conținute implicațiile fundamentale ale stilisticii deviației precum și cel mai solid argument al ei, care a rămas valabil până la Riffaterre. În chip explicit formulat, acest argument spune că violarea standardului posedă „calitate poetică" în măsura în care standardul violat este și el prezent,

---

[1] Cf. Stanley Fish, „Literature in the Reader: Affective Stylistics", în *New Literary History* 2 (1970), p. 155. Pentru o discuție mai largă a stilisticii deviației cf. Raymond Chapman, *Linguistics and Literature. An Introduction to Literary Stylistics*, Londra 1973.

[2] Jan Mukařovský, „Standard Language and Poetic Language", în *A Prague School Reader on Esthetics*, ed. Paul L. Garvin, Georgetown 1964, pp. 17 și urm.

[3] „The violation of the norm of the standard, its systematic violation, is what makes possible the poetic utilization of language; without this possibility there would be no poetry." – Ibid., p. 18.

citat, astfel încât nu violarea ca atare, ci raportul care ia naştere prin violarea standardului şi abatere este condiţia pentru „calitatea poetică". Acest lucru a fost atins de către Mukařovský în studiul său şi formulat astfel: „Fundalul pe care îl percepem îndărătul operei poetice ca fiind alcătuit din componentele nevalorificate în prim-plan deoarece se refuză punerii în evidenţă se dovedeşte a fi astfel dual: norma limbajului standard şi canonul estetic tradiţional. Ambele variante de fundal sunt mereu potenţial prezente, cu toate acestea doar unul dintre ele va fi predominant în cazul concret."[4]

Dacă facem abstracţie pentru o clipă de faptul că în mod evident „calitatea poetică" nu izvorăşte numai din violarea unui standard potenţial disponibil, şi că întotdeauna „canonul estetic" trebuie şi el citat, astfel încât să avem o eşalonare a unor deviaţii de natură diferită, totuşi teza lui Mukařovský face în orice caz clar faptul că violarea standardului, precum şi a canonului estetic nu poate avea decât funcţia de a crea potenţialul de sens al textului, dar nu şi de a structura acest potenţial deschis de abatere. Astfel se impun atenţiei limitele razei de valabilitate a modelului deviaţiei în ceea ce priveşte descrierea strategiilor textului. Aceste limite se datorează nu numai problemelor modelului în sine, ele se arată şi în rezultatele de care acesta e capabil. Probleme apar o dată cu întrebarea ce este norma lingvistică şi ce este canonul estetic. Ambele puncte de referinţă ale deviaţiei trebuie să posede caracterul de constante, fie şi ale unor modele istorice sau sociale exersate, a căror eficienţă se apropie de cea a invariantelor. Dacă abaterea de la ele devine condiţie a „calităţii poetice", care rămâne apanajul textelor literare, atunci ne

[4] „The background which we perceive behind the work of poetry as consisting of the unforegrounded components resisting foregrounding is thus dual: the norm of the standard language and the traditional esthetic canon. Both backgrounds are always potentially present, though one of them will predominate in the concrete case."– Ibid., p. 22.

punem întrebarea ce statut posedă abaterile din uzul colocvial al limbajului. Aici se străvede o trăsătură purist proprie stilisticii deviației: ea reclamă prezența unor fenomene estetice doar pentru domeniul artei, astfel încât pentru ea asemenea fenomene în lumea vieții par să nu existe. Această departajare este cu mult mai problematică decât chestiunea dificilei determinări a ceea ce este normă lingvistică sau canon estetic, o chestiune de care s-au legat cu precădere criticii modelului deviației. În orice caz însă, conceptul abaterii de la normă a lăsat în urmă o definiție pe drept cuvânt unidimensională a textelor literare, pentru care o singură diferență ajunge să califice specificitatea acestor texte: diferența dintre text și normă, respectiv dintre text și canon. Așa însă au dispărut în bună măsură din atenție acele diferențe care iau naștere din constituenții textului și care, într-o măsură mai mare, sunt condiția pentru crearea obiectului estetic ce posedă, în cele din urmă, trăsături mult mai concrete decât vagul calificativ al „poeticității".

Stilistica deviației a observat fără doar și poate acest deficit eclatant. Felul în care a căutat să-l înlăture evidențiază încă o dată limitele constitutive ale modelului. Stilistica deviației a introdus o seamă de condiții suplimentare prin care violarea și abaterea de la normă să poată fi clasificate. Poetica orientată lingvistic a asamblat un arsenal întreg de tipuri de devieri, rezultate nu numai din degradarea modelelor unor obișnuințe verbale, ci și din expresiile clișeizate înseși, pe care textul literar le-a atras în sine, lucru pentru care stilistica structuralistă a lui Riffaterre este un exemplu important. Aceste condiții suplimentare organizează clasificări și întruchipează, prin urmare, nomenclatoare cărora li se pot aduce alte diferențieri, fără să înceteze vreodată să fie simple inventare. Și deși incontestabil atât de folositoare, asemenea inventare nu vor putea explica nimic în ceea ce privește funcționarea textului literar.

Dacă stilistica deviației orientată structuralist nu se simte în mod particular rănită de o astfel de obiecție, aceasta se întâmplă mai cu seamă deoarece clasificarea tipurilor de deviații pe care o propune este înțeleasă ca o întregire a acelei structuri, care se prezintă ca *structura* textului literar. Totuși dacă „*ultima structură* există, atunci aceasta nu poate fi definită: nu există nici un metalimbaj care ar putea-o cuprinde. Dacă o identificăm, atunci nu e *ultima*. *Ultima* este aceea care – ascunsă și intangibilă și ne-structurată – dă naștere unor apariții noi."[5] Prin urmare, o determinare care procedează taxonomic ratează sensul unei astfel de structuri.

Există însă aspecte ale stilisticii deviației – iar acestea ar trebui consemnate drept achizițiile ei – care nu se lasă așa ușor aduse la un numitor comun cu ontologizarea structurii. Abaterile cuprind fenomene începând cu violarea normei și a canonului până la stingerea valabilității familiarului. Datorită lor crește potențialul semantic al textului, iar această creștere se manifestă ca tensiune. Aici abaterea se transformă în iritare, iar aceasta începe să atragă atenția asupra-și. Tensiunea trebuie să-și găsească o descărcare, pentru aceasta e nevoie de un pol de referință, care nu poate fi identic cu polul care a produs-o. Tensiunea se descarcă prin urmare în destinatar și abia astfel se constituie relația dintre text și cititor. În acest caz nu se reînnodează legătura dintre „calitatea poetică" obținută prin abatere și normele unui standard abstract, precum nici legătura dintre cea dintâi și un canon estetic tot atât de abstract; „calitatea poetică" este raportată la dispozițiile și habitus-urile cititorului. Abia astfel „calitatea poetică" capătă valoare funcțională, prezentă mai întâi în mobilizarea atenției și îndeplinind prin urmare ceea ce Austin a numit în actele de vorbire ilocuționare *securing uptake*[6].

---

[5] Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (UTB 105), traducere în germ. de Jürgen Trabant, München 1972, p. 411.

[6] J. L. Austin, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, prefață de Vlad Alexandrescu, Editura Paralela 45, București, 2003, p. 108.

Dacă înțelegem astfel abaterea, atunci ea nu se mai poate raporta în mod exclusiv la o normă de limbaj pe care o postulăm și care este încălcată de respectiva abatere[7], ci la „normele de așteptare" ale cititorului, a căror încălcare nu se epuizează în simpla producere de potențial semantic. „Normele de așteptare" ale textului pot fi în principiu de două feluri. Dacă pornim de la premisa că normele sociale și aluziile literare, alcătuind împreună repertoriul textului, potențează crearea orizontului textului, atunci astfel survine o instituire a „normelor de așteptare", care dau fundalul pentru operațiile ce vor interveni în text. Pe de altă parte însă, „norma de așteptare" poate să se raporteze la habitus-urile socio-culturale ale unui anumit public, pe care textul îl înțelege ca pe un destinatar mai mult sau mai puțin individualizat. În cazul unei astfel de „norme de așteptare" ce poate fi copios exemplificată în literatura didactică și propagandistică din Evul Mediu până astăzi sunt implicate în text modalități istorice de condiționare a conștiinței, pentru a provoca o atitudine față de acest fundal, de orice fel ar fi ea. Încălcările unor asemenea „norme de așteptare" marcate chiar în text provoacă desigur tensiuni, dar totuși ele nu pot să structureze deja atenția pe care o suscită. Și pentru că o creștere a potențialului semantic izvorât din abatere nu poate să-și fie sieși scopul, ci întotdeauna este o creștere de potențial pentru un posibil receptor, este limpede că tocmai această componentă pragmatică se sustrage oricărei determinări într-o stilistică structuralistă a deviației. Pentru ea deviația este numai semnificantă și prin urmare clasificabilă în funcție de un sistem postulat indiferent după ce criterii al semanticii, dar nu în funcție de consecințele ei pentru o pragmatică a textului. Ține de paradoxurile stilisticii deviației că orientarea ei structuralistă nu mai poate structura situațiile comunicative dintre text și cititor care decurg

[7] Cf. Broder Carstensen, „Stil und Norm", în *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 37 (1970), pp. 260 și urm.

de pe urma deviației. Întotdeauna acolo unde structura este termenul ultim, fiind astfel supraordonată funcției, apare o ierarhie a importanței, a cărei natură ontologică transpare în faptul că situațiile de aplicare a acestor valori ierarhice de importanță lasă în chipul cel mai evident nemodificat statusul lor în respectiva ierarhie.

Pe cale de consecință, stilistica deviației nu poate oferi acea matrix, după care să poată fi descrise structura și performanțele strategiilor textului care reglează comunicarea între text și cititor. Necesara reorientare a direcției de a privi lucrurile a fost concis formulată de A. E. Darbyshire în a sa *Grammar of Style*: stilul nu este „a deviation from the norm" („o deviere de la normă", n. tr.), ci „deviation into sense" („deviere întru sens", n. tr.).[8] Această opoziție este fundamentată de Darbyshire pe importanta diferență dintre informație și sens, prin care devine vizibil faptul că strategiile textului nu se pot reduce la simple procedee de reprezentare. „Aș dori să disting între cuvintele *sens* și *informație*, ca termeni tehnici utilizați în discuția asupra gramaticii stilului. Vorbind la modul general, s-ar putea spune că informația este furnizată de codificatorii mesajelor, pentru a da sens mesajelor, iar sensul este astfel o totalitate a experiențelor de pe urma răspunsurilor la o cantitate dată de informații."[9]

Reflecții de acest fel întemeiaseră deja conceptul lui Gombrich, care analizase în cartea sa *Artă și iluzie* modul de constituire și actele de înțelegere ale operelor în artele

---

[8] Cf. A. E. Darbyshire, *A Grammar of Style*, Londra 1971, pp. 98, 107, 111 și urm.

[9] „I wish to make a distinction between the words *meaning* and *information* as technical terms used in the discussion of the grammar of style. To speak generally, one might say that information is provided by the encoders of messages in order to give the messages meaning, and that meaning, therefore, is a totality of the experiences of responding to a given amount of information." – Ibid., p. 141.

plastice. Teoria pe care el o dezvoltă lucrează cu perechea conceptuală schemă şi corecţie[10], care a fost câştigată din experimentele privind percepţia ale psihologiei gestaltiste, fără a se suprapune totuşi complet cu acestea. Gombrich foloseşte mai întâi această pereche de concepte la descrierea actului de reprezentare în artele plastice; totuşi el nu separă niciodată performanţele de reprezentare de condiţiile de receptare a lor, căutând mai degrabă să surprindă reprezentarea tocmai prin astfel de condiţii constitutive ale receptării. Schema are funcţia unui filtru care permite gruparea datelor percepţiei. „... ideea unui anumit eşafodaj de bază, a unei armături în stare să determine «esenţa» lucrurilor, reflectă nevoia noastră de a avea la îndemână o schemă cu ajutorul căreia să putem cuprinde varietatea infinită a acestei lumi schimbătoare ... Această tendinţă a minţilor noastre de a clasifica şi înregistra experienţa în termenii unor lucruri anterior cunoscute trebuie să constituie o problemă reală pentru artist în înfruntarea cu particularul."[11] În schemă – aşa trebuie să completăm aceste rânduri – se arată nu numai principiul economiei vederii[12] descoperit de psihologia gestaltistă, care reglementează şi percepţiile noastre cotidiene, ci, într-o măsură mai hotărâtă, necesara reducţie a contingenţei lumii, reprezentată prin crescânda complicare a schemei,

---

[10] Cf. E. H. Gombrich, *Artă şi iluzie. Studiu de psihologie a reprezentării picturale*, traducere de D. Mazilu, prefaţă de Balcica Măciucă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, pp. 66-69 şi 154 şi urm.

[11] „... the idea of some basic scaffolding or armature that determines the 'essence' of things, reflects our need for a schema with which to grasp the infinite variety of this world of change ... This tendency of our minds to classify and register our experience in terms of the known must present a real problem to the artist in his encounter with the particular." – Ibid., pp. 198 şi urm. şi 211.

[12] Cf. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley and Los Angeles 1966, pp. 46 şi urm. – Ed. rom.: R. Arnheim, *Artă şi percepţie vizuală. O psihologie a văzului creator*, traducere de Florin Ionescu, Cuvânt înainte de Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, pp. 46 şi urm. (n. tr.).

devenind astfel accesibilă înțelegerii. Astfel, schema capătă deja o structură dialectică; pentru că ea contrabalansează principiul economiei vederii îndreptat spre obliterarea unor date ale percepției prin creşterea complexității proprii schemei, astfel încât prin reducția contingenței să nu fie provocate pierderi. Abia astfel schemele pot confirma şi corespunde aşteptărilor, şi cu cât ele pot mijloci mai multă siguranță, adică cu cât mai adecvat va fi reprezentată o lume dată istoric prin ele, cu atât mai ferm se va „conta" pe ele – vor deveni stereotipe.

Aici intervine cea de a doua perspectivă deschisă de Gombrich. Scheme preexistente fac lumea reprezentabilă numai cu condiția acceptării unor decizii prealabile. Însă pentru că doar prin astfel de decizii materializate în scheme poate fi privită lumea, orice particularitate perceptibilă, dar neacoperită de schemă, poate fi reprezentată numai prin corectura schemei. Schemele, prin urmare, trebuie corectate, astfel încât, prin modificarea lor, particularitatea impresiei şi experienței să poată fi evocată. O asemenea perspectivă are drept consecință nu numai desprinderea de un anume realism imitativ naiv, ci şi ideea că înțelegerea particularității nu poate avea loc, încă din stadiul reprezentării, decât prin negarea latentă a elementelor cunoscute ale schemei. În descrierea acestui proces rezidă destoinicia funcțională a modelului. Schema posedă o referință care va fi depăşită în actul corecției. Dacă schema face lumea reprezentabilă, corecția schemei suscită în privitor reacții la lumea reprezentată.

Din acest punct pare totuşi că Gombrich pune iar limite caracterului operativ al modelului său. Deoarece el opinează că acele corecții aduse schemelor sunt ghidate de un „matching"[13], înțelegând prin aceasta năzuința pictorului de a face

[13] Cf. şi Gombrich, p. 121 în ediția citată: E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londra 1962 (indicăm ediția în engl. pentru termenul care s-a impus ca atare, nefiind traductibil în rom., n. tr.); p. 181 în ed. rom.

să se potrivească modelele moștenite prin tradiție cu propriile modele de percepție. Astfel, actul reprezentării este un proces continuu de diferențiere a schemelor primite prin tradiție, a căror corecție în sensul celor spuse de Gombrich face posibilă o reprezentare tot mai „adecvată" a lumii – un proces al cărui scop a fost calificat de Wollheim în critica pe care o aduce nu fără îndreptățire conceptului drept „a fully fledged Naturalism"[14]. Pentru că o corecție înțeleasă astfel presupune orientări normative, care reglementează observarea lumii și a căror împlinire se vădește de fiecare dată în corectarea schemei. Prin urmare, pentru Gombrich schemele sunt – începând cu impresionismul – din ce în ce mai mult reprimate, până când, în revolta modernă împotriva schemei[15], relația dintre stereotip și corectură începe să-și piardă sensul. – Și totuși, lăsând la o parte inconvenientele, ar trebui să reținem că, prin modificarea pe care o imprimă schemei, corecția aduce atingere unei „norme de așteptare" prezente în operă. Prin aceasta însuși actul de reprezentare creează condiții de receptare. El trezește capacitatea de observație și inițiază activitatea de imaginare a privitorului, care este ghidat de corecții în măsura în care se urmărește descoperirea motivelor care se manifestă în modificarea schemei.

În acest sens, perechea terminologică *schemă/corecție* posedă valoare euristică și pentru strategiile textelor de ficțiune. Dacă transferăm termenii-pereche dezvoltați de Gombrich la descrierea textelor ficționale, atunci este necesară mai întâi o modificare substanțială a lor, prin care să dispară și obiecția ridicată de Wollheim. În textele ficționale corecția schemelor nu se poate ghida după caracterul aparte al unei anume percepții, așa cum o postulează Gombrich pentru artele plastice. Pentru că, pentru text, nu există un dinainte dat al unei

[14] Richard Wollheim, „Art and Illusion", în *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne, Londra 1968, p. 245.

[15] Gombrich, pp. 216, 217, 419 și urm. și 459 și urm.

lumi obiectuale şi determinate care prin el să fi fost în mod imitativ reprezentată. Raportarea la lume a textului de ficţiune poate fi descoperită abia în „schemele" pe care textul le poartă cu sine. Aceste scheme – aşa cum a arătat discuţia despre repertoriul textului – se compun din norme ale lumii sociale şi din moduri de reprezentare ale textelor precedente, prin care vor fi semnalizate acele puncte de vedere ce au furnizat în respectivele sisteme de explicaţie, precum şi în respectivele texte, condiţiile pentru o anume privire asupra lumii. Dacă acestea vor fi modificate, atunci acestă „corectură" nu se poate orienta după datele percepţiei unei lumi obiectuale date, întrucât prin „corectură" urmează, de regulă, să fie evocat ceva care, în mediul real al textului, nu este nici dat, şi nici formulat ca atare. Prin urmare, „corectura" nu se poate manifesta decât în restructurarea punctelor de semnificanţă ale „schemelor" textului. De aici rezultă funcţiunea de reprezentare care este proprie „schemelor". Luate în sine ele sunt elemente ale textului, dar ca atare ele nu sunt nici aspect, nici parte a obiectualităţii estetice a acestuia. Aceasta din urmă se iveşte abia în deformările schemelor ţinute la îndemână de text; astfel obiectul estetic se imprimă ca formă vidă în schimbările „schemelor". Prin aceasta spunem totodată că obiectul estetic este un obiect al imaginaţiei care trebuie produs de cititor pe calea deformării şi negării schemelor. Pentru că determinarea insuficientă a obiectului estetic în text este cea care face necesară deducerea sa în activitatea de imaginare a cititorului. Determinarea insuficientă nu implică însă că imaginaţia ar fi complet liberă să-şi imagineze orişice. Mai degrabă este vorba despre faptul că strategiile textului prefigurează acele direcţii prin care activitatea de imaginare este ghidată, iar astfel obiectul estetic poate fi produs în conştiinţa receptoare. Despre cum trebuie să fie alcătuite strategiile textului pentru a îndeplini această sarcină nu se spun suficiente lucruri nici prin modelul deviaţiei, nici graţie perechii terminologice schemă/corectură propuse de Gombrich.

„Schemele" se numără printre elementele textului; ele se lasă identificate funcție de competența cititorului.[16] Ele își au cadrul de referință în sistemele de explicație, precum și în tradiția literară, fără a poseda nici unele, nici cealaltă caracterul unei referințe logice, garantând însă totuși o anume stabilizare a semnificației. Prin contrast, obiectul estetic al textului nu are nici calitatea de element a „schemelor", nici stabilitatea acestora, și cu atât mai puțin un sistem de referință comparabil cu al acestora. De aceea obiectul estetic nu se lasă detașat de text, spre deosebire de „scheme", și nici nu poate fi formulat separat de acesta. Dacă desemnăm prin „scheme" primul cod al textului (preluând o formulare a lui Posner), atunci obiectul estetic ar putea fi caracterizat drept formularea – ce cade în seama cititorului – a unui al doilea cod: „... acesta nu este dat dinainte textului care îl realizează, ci se constituie abia în text și nu este cunoscut tuturor celor care participă la un act de comunicare, ci este intermediat abia prin lectură. Îndeosebi în seama acestei activități de descifrare a celui de-«al doilea cod» trebuie pusă plăcerea estetică pe care o resimte cititorul în timpul lecturii."[17]

3. Relația prim-plan/fond

În cazul în care înțelegem „schemele" ca pe un cod primar al textului, a cărui funcție ar consta în a furniza cititorului indicațiile necesare producerii unui cod secundar, atunci codul primar nu poate fi lipsit de structură, căci abia prin aceasta are loc transpunerea textului în conștiința receptoare.

---

[16] În privința competenței cititorului cf. J. P. Sartre, *Was ist Literatur?* (rde 65), traducere în germ. de Hans Georg Brenner, Hamburg 1958, p. 29.

[17] Roland Posner, „Zur strukturalistischen Interpretation von Gedichten. Darstellung einer Methoden-Kontroverse am Beispiel von Baudelaires Gedicht 'Les Chats'", în *Die Sprache im technischen Zeitalter* 29 (1969), p. 31.

Prin urmare, structura trebuie să organizeze „schemele" în aşa fel încât din ele să rezulte totodată condiţiile de înţelegere. Eco a încheiat discutarea semnelor iconice cu constatarea: „Cele enunţate anterior vor să dovedească faptul că semnele iconice sunt convenţionale, mai precis că ele nu posedă însuşirile lucrului reprezentat, ci redau câteva condiţii de experienţă în conformitate cu un *cod*."[18] Dacă semnele iconice denotează condiţii de experienţă, atunci ele schiţează strategii pentru modul de înţelegere a textului. Sunt condiţii pentru constituirea obiectului estetic şi nicidecum ale obiectului textului, pentru că dacă ar fi condiţii ale obiectului textului ar însemna că acesta s-ar autodesemna. Dacă semnele iconice întruchipează modele ale actelor de înţelegere, prin aceasta se face totodată o trimitere la subiect, căci asemenea modele îşi dobândesc funcţia tocmai prin faptul că reproduc dispoziţii perceptive, imaginative şi de conştiinţă ale subiectului. „Astfel că dacă artistul intenţionează să ne ofere ceva de văzut nu o face, în acelaşi timp, decât pentru a ratifica şi exersa în noi puterea de a concepe."[19] De aici rezultă că organizarea semnelor iconice trebuie să creeze o corespondenţă între textul ficţional şi condiţiile fundamentale de înţelegere ale subiectului. Dat fiind însă că această corespondenţă nu este una între semne şi obiectul desemnat, ci între semne şi condiţiile de experienţă desemnate, semnele iconice funcţionează ca instrucţiuni pentru realizarea obiectului estetic. Aplicând aceasta la distincţia dintre codul primar şi cel secundar, putem spune: deoarece în textul ficţional organizarea codului primar denotează condiţii de înţelegere, codul secundar,

---

[18] Eco, pp. 220 şi urm.

[19] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Cuvânt înainte şi traducere de Dumitru Matei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. al II-lea, pp. 204 şi urm. – Ed. cit.: Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, traducere în engl. de Edward S. Casey et al., Evanston 1973, p. 511: „If the artist attempts to give us something to see, he is only ratifying and exercising our conceptual powers."

ca realizare a acestora din urmă, şi codul primar nu sunt niciodată identice.

Distincția de mai sus merită reținută, ea evidențiind diferența dintre codul primar constant al textului şi variabilitatea codului secundar, creat de cititor. Codul primar nu prescrie în nici un fel anumite interpretări ale textului, ci, în calitate de model al actelor de înțelegere, este condiția unor multiple posibilități de realizare, cuprinse în el. De fapt, codul secundar produs de cititor izvorăşte din modelul actelor de înțelegere schițat în codul primar; realizarea particulară este totuşi orientată de codul socio-cultural pe care îl deține cititorul respectiv. Deoarece codul primar nu oferă decât un model de organizare pentru actele de înțelegere, este posibil ca, prin codul secundar creat, mesajul textului să fie reconciliat cu dispozițiile extrem de diferite ale posibililor săi cititori.

Strategiile de text schițează condițiile de experiență ale textului; trebuie să le numim strategii, deoarece prin ele pot fi identificate doar direcțiile operative ale textului. Structura de bază a strategiilor rezultă din funcția textului, care poate fi surprinsă în primul rând în selecțiile din diferitele sisteme istorice. Încapsularea în text prin selecție a unui anumit element indică totodată un câmp de referință din care provine elementul respectiv. Selecția realizează, prin urmare, de fiecare dată, o raportare între prim-plan şi fond, dat fiind că momentul ales scoate în evidență fondul în care se afla inițial cuprins. Fără o asemenea relație, elementul ales ar părea lipsit de sens. Dacă plecăm de la premisa că normele realităților extratextuale exprimă ceva anume în cadrul sistemelor lor de referință, iar prin aceasta nu pot exprima anumite alte lucruri, atunci o parte din ceea ce ele nu au exprimat în cadrul sistemelor de referință originare dobândeşte o expresie virulentă în cazul depragmatizării lor prin selecție. Acelaşi lucru este valabil şi pentru aluzia la tradiția literară, cum se vede cel mai clar în parodie. Când ceea ce nu este exprimat în

sistemul de referinţă respectiv devine virulent o dată cu transpunerea sa în text, iese prin aceasta în prim-plan, dar evocă în acelaşi timp câmpul de referinţă din care se detaşază. Desigur, elementul împins în faţă dobândeşte contur tocmai prin această desprindere de fond, care abia acum se constituie ca fond, căci elementul desprins era iniţial o parte constituentă a sa. Astfel, din deciziile de selecţie rezultă în text în mod constant asemenea relaţii prim-plan/fond, care au în principiu două efecte. 1. Evocând propriul sistem originar de referinţă, elementul ales marchează o diferenţă semantică, care se dezvoltă între contextul de întrebuinţare cunoscut şi cel necunoscut încă. 2. Selecţia nu face doar să apară diferenţele semantice ale textului faţă de multiplele sisteme de referinţă; ea creează prin relaţia prim-plan/fond o condiţie elementară de înţelegere a textului. Căci utilizarea încă necunoscută a elementului ales s-ar sustrage înţelegerii, dacă fondul cunoscut nu ar fi evocat prin depragmatizarea survenită în text a elementului ales.

Această eşalonare prim-plan/fond este cu siguranţă o organizare elementară a condiţiilor de înţelegere a textului. La prima vedere, ea pare să coincidă cu modelul tehnic-informaţional al redundanţei şi inovaţiei, cât şi cu cel psihologic-perceptiv al figurii şi fundalului; ambele modele se bazează pe aceeaşi relaţie prim-plan/fond. Totuşi, nu putem deduce din această asemănare decât că stratificările de tipul prim-plan/fond alcătuiesc structura centrală pentru procesele de sesizare, chiar pentru înţelegerea însăşi. În textele ficţionale însă, relaţia prim-plan/fond prezintă particularităţi care nu se lasă reduse pur şi simplu la modelele amintite. Aceasta depinde fără îndoială de funcţia diferită pe care această structură trebuie să o îndeplinească în transmiterea de ştiri, în procesul percepţiei şi în constituirea obiectualităţii estetice.

Ştirea devine purtătoare de informaţie în măsura în care se diferenţiază faţă de fondul redundanţelor care o însoţesc. „Redundanţa oferă o garanţie împotriva erorilor de transmitere,

căci ea permite reconstrucția ştirii pe baza cunoştinţelor despre structura limbii folosite, cunoştinţe pe care receptorul le aduce de la bun început cu sine."[20] Prin urmare, redundanţa „trebuie privită ca expresie a unei constrângeri care îngustează libertatea de alegere a emiţătorului"[21], informaţia devenind astfel o cantitate măsurabilă.[22] Fondul de referinţă evocat în text prin selecţie nu posedă un asemenea caracter redundant. Aceasta se vede deja numai din faptul că fondul respectiv nu este formulat în text şi ca atare rămâne dependent din punct de vedere al dimensiunii şi al diferenţierii de competenţa adesea foarte diferită a fiecărui cititor. În modelul tehnicii informaţiei, dimpotrivă, redundanţa trebuie să fie prezentă, pentru ca imprevizibilul informaţiei să poată fi transmis. Prim-planul şi fondul intră astfel în textele ficţionale într-o cu totul altă relaţie, în a cărei dezvoltare ambele suferă o transformare. Pentru că depragmatizarea anumitor elemente, care are loc în selecţie, chiar dacă lasă să iasă în evidenţă sistemele de referinţă respective, le dispune totodată pe acestea într-o perspectivă pe care sistemele de referinţă nu ar putea-o în nici un caz avea deja prin simplul fapt de a fi cunoscute. De aici rezultă: evocarea fondului cunoscut şi transformarea stării sale de a fi cunoscut sunt concomitente. Dacă ne gândim că acest fond are doar un caracter virtual, dat fiind că el nu este exprimat verbal în text, atunci, în selecţie, acesta nu este doar ţinut la dispoziţie, ci şi restructurat în punctele sale semnificative. O astfel de transformare ce are loc în evocarea fondului de referinţă trebuie să retrimită la evaluarea elementelor alese, care acum nu numai că sunt situate în faţa fondului lor de referinţă, dar sunt situate în faţa unui fond pe care l-au modificat ele însele prin perspectiva pe care

[20] Abraham A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, traducere în germ. de Hans Ronge ş.a., Köln 1971, p. 82.

[21] Ibid.

[22] Ibid., p. 213 şi p. 259.

au oferit-o. Relația dintre prim-plan și fond devine una dialectică – lucru care nu este valabil și în cazul redundanței, pentru că aceasta trebuie să realizeze doar canalizarea informației.

Există însă anumite diferențe și față de conceptul de figură și fundal dezvoltat de psihologia gestaltistă. Teoria gestaltistă desemnează cu această pereche conceptuală ordonarea unor „câmpuri" date, prin care se constituie condițiile percepției. Astfel, „câmpul" cuprins este numit figură, iar cel care îl cuprinde pe acesta este numit fundal.[23] Percepția poate fi descrisă cu ajutorul acestui model; deoarece din multitudinea de impresii scoatem în relief doar anumite date, în funcție de anticiparea care dispune actul nostru de percepție. Aceste „figuri" sunt cuprinse de multitudinea difuză de date perceptive de o intensitate mai redusă. Din acest raport fundamental pentru percepție rezultă câteva momente de diferențiere. „Lucrul cel mai important dintre acestea este că figura și fundalul pe care le resimțim nu capătă formă în același mod, dat fiind că, într-un anumit sens, fundalul resimțit nici nu are formă. Dacă un câmp, resimțit anterior ca fundal, poate avea un efect de surpriză atunci când este resimțit pentru prima oară ca figură, această impresie se datorează formei noi, care nu a existat anterior în conștiință și care este acum resimțită ... Pentru caracterizarea diferenței fundamentale dintre figură și fundal este util să introducem conturul, care poate fi definit ca graniță comună a celor două câmpuri ... Când două câmpuri se mărginesc reciproc, unul fiind resimțit ca figură, iar celălalt ca fundal, putem considera această impresie, dobândită în mod intuitiv, nemijlocit, ca fiind caracterizată prin faptul că din conturul comun al câmpurilor rezultă un efect formator care se evidențiază doar în raport cu unul din câmpuri sau mai pregnant în raport cu unul decât în raport cu celălalt. Câmpul care face în mai mare

[23] Cf. Edgar Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren*, Kopenhagen 1921, p. 5 și p. 68.

măsură obiectul acestui efect formator este figura, celălalt câmp constituind fundalul."[24] Dacă inversăm raportul de ordine, aplicând efectul formator al conturului asupra a ceea ce anterior constituia fundalul, va avea loc o schimbare considerabilă în impresia noastră, schimbare manifestată în surpriză. Deşi în textele ficţionale conturul – ca linie de demarcaţie între prim-plan şi fond – nu apare cu aceeaşi claritate ca în cazul relaţiilor perceptive, putem totuşi remarca un efect asemănător în cazul inversării raportului dintre prim-plan şi fond. Acesta se manifestă, de exemplu, în romanul social, în care prin normele reprezentate în personaje se face adeseori trimitere la fondul de referinţă din care aceste norme provin. În asemenea momente, fundalul devine „figură", iar efectul de surpriză provocat cititorului indică faptul că el începe să resimtă sistemul de referinţă în care este cuprins şi care nu putea deveni obiect al reprezentării sale atât timp cât îi guverna comportamentul. Dickens a lucrat foarte mult, după cum se ştie, cu acest efect, pentru a-şi face cititorii să conştientizeze mediul social în care trăiau.[25]

În ciuda acestei asemănări între modelul din teoria gestaltistă şi relaţia prim-plan/fond din textele ficţionale există deosebiri evidente. Figura şi fundalul structurează date concrete ale percepţiei; în textele ficţionale, relaţiile de tipul prim-plan/fond trebuie constituite prin selecţiile indicate în aceste texte. Figura şi fundalul sunt interşanjabile, iar prin efectul de surpriză indică o răsturnare a impresiilor trăite. Chiar dacă această schimbare de perspectivă există şi pentru textele ficţionale, în cazul modelului figură/fundal din teoria gestaltistă această schimbare este de cele mai multe ori determinată din exterior şi, de regulă, dependentă de condiţii contingente, pe când în textele ficţionale schimbarea de

[24] Ibid., pp. 36 şi urm.

[25] În acelaşi sens vezi şi Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties* (Oxford Paperbacks), Oxford 1961, pp. 73-88.

perspectivă rămâne orientată de o structură. În fine, modelul figură/fundal permite doar descrierea unei schimbări a modului în care, în fiecare caz, un „câmp" este resimţit ca lucru conturat, ca figură, iar altul ca materie neconturată[26], pe când relaţia prim-plan/fond din text nu se poate epuiza în simpla scoatere alternativă în evidenţă a elementului selectat şi a fondului său de referinţă. Această evidenţiere are loc în mod frecvent, dar numai ca premisă a unei operaţii pe care o putem desemna, cu ajutorul unei metafore a lui Arnheim, ca „mutual bombardment" („bombardament reciproc", n. tr.).[27] Pentru moment aceasta înseamnă deja că relaţia prim-plan/fond ca structură de bază a strategiilor de text creează o tensiune care se diferenţiază apoi într-o serie de interacţiuni, pentru a se destinde în cele din urmă într-o a treia dimensiune – aceea a constituirii obiectului estetic.

4. Structura de temă şi orizont

Condiţie centrală a înţelegerii, relaţia prim-plan/fond pe care am descris-o stă la baza tuturor strategiilor de text. Pentru caracterizarea ei ne-am limitat mai întâi la raportul dintre repertoriul textului şi sistemul de referinţă, pentru că în acest fel este indicată intervenţia textului în mediul său istoric şi totodată „relaţia sa cu exteriorul". Selectarea normelor sociale şi a aluziilor literare devine o condiţie pentru constituirea fondului de referinţă corespunzător, care, la rândul său, ne permite să sesizăm relevanţa elementelor selectate. Dar strategiile de text trebuie să organizeze în primul rând „relaţiile interne" ale textului, prin care este schiţat obiectul estetic care trebuie realizat în actul de lectură. De aici rezultă

[26] Rubin, p. 48.

[27] Cf. Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, Berkeley şi Los Angeles 1967, pp. 226 şi urm.

că elementele încapsulate în text prin selecție trebuie transpuse acum în anumite combinații. Căci selecția și combinația sunt, conform formulării lui Roman Jakobson, „the two basic modes of arrangement used in verbal behavior" („cele două moduri principale de aranjament folosite în comportamentul verbal"), de unde Jakobson concluzionează: „*Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării.*"[28]

Dacă selecția face să apară o relație prim-plan/fond, atunci ea oferă posibilitatea sesizării textului. Sarcina combinației în acest caz este de a organiza elementele selectate în așa fel încât ele să poată fi înțelese. Dat fiind că selecția determină sesizarea (*Erfassen*), iar combinația comprehensiunea textului (*Auffassen*), această diferență indică faptul că în primul caz este vorba de deschiderea accesului către lumea textului, pe când în al doilea este vorba de sinteze ale elementelor selectate. Deoarece combinația se referă la organizarea intratextuală, trebuie să plecăm de la ideea că textul reprezintă un sistem perspectivic. Aceasta nu înseamnă numai că textul este conceput, din punctul de vedere al unui autor, ca o considerație perspectivică asupra lumii – chiar dacă el include și acest lucru; înseamnă mai degrabă că însăși organizarea internă a textului este un sistem al perspectivității. Căci abia prin acesta aspectul perspectivic este legat de o obiectualitate intenționată, în așa fel încât obiectul respectiv, care nu există ca atare, devine reprezentabil. Sistemul perspectivității poate fi observat cel mai clar în narațiunea literară. De regulă,

---

[28] Roman Jakobson, „Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă", în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, traducere de Lucia Wald, Paul Miclău, Mihai Nasta, Elena Slave, Editura Științifică, Bucureşti, 1964, p. 95. – Ed. cit.: Roman Jakobson, „Closing Statement: Linguistics and Poetics", în *Style and Language*, ed. Thomas A. Sebeok, Cambridge/Mass. 1964, p. 358: „*The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.*"

există patru perspective în care are loc o anumită triere prealabilă a elementelor selectate şi prin aceasta o primă combinaţie a repertoriului. Este vorba de perspectiva naratorului, cea a personajelor, cea a acţiunii, respectiv a fabulei (*plot*), ca şi cea a ficţiunii definite despre cititor (*Leserfiktion*, „cititor ficţionalizat" sau „cititor-ficţiune"). Putem pleca de la premisa că aceste perspective nu se suprapun în totalitate; de fiecare dată când depăşesc un anumit grad de paralelism, încep să dispară una în alta, aşa încât nu mai rămâne uneori decât o diferenţă în perspectiva personajelor – diferenţa dintre erou şi personajele secundare.

Ca sistem al perspectivităţii, perspectivele menţionate fac posibilă reprezentarea unor abordări diferite ale unei obiectualităţi comune, de unde rezultă că nici una din ele nu poate reprezenta în totalitate obiectul intenţionat al textului. Dar perspectivele particulare nu permit numai o anumită abordare a obiectualităţii intenţionate, ci deschid în acelaşi timp o raportare reciprocă. Aceasta se datorează tocmai faptului că perspectivele respective nu sunt separate între ele în text şi cu atât mai puţin strict paralele una faţă de cealaltă. Comentariile narative, vorbirea eroului şi a personajelor secundare în stilul indirect liber (*erlebte Rede*), consecinţele acţiunii ca şi poziţiile marcate în text ale cititorului se întreţes în pânza textului şi oferă prin punctele de vedere pe care le conţin o constelaţie de observabilitate reciprocă. Putem deduce deja de aici că obiectualitatea estetică a textului apare prin această raportare reciprocă prilejuită de perspectivele particulare ale textului. Astfel se naşte obiectul estetic din jocul acestor „perspective interne" ale textului; este un obiect estetic în măsura în care cititorul trebuie să-l realizeze prin ghidajul schiţat de constelaţia punctelor de vedere alternante.

Numim această constelaţie perspectivismul intern al textului, pentru a-l diferenţia de acel mod de raportare perspectivic pe care îl deschide textul faţă de sistemele de referinţă ale mediului său istoric. Perspectivismul intern constituie cadrul

pentru combinația elementelor selectate; el posedă însă și o anumită structură, prin care se reglează combinația. Pe baza unei perechi conceptuale propuse de Alfred Schütz, aceasta va fi desemnată ca structura de temă și orizont.[29] Vrem să spunem astfel următorul lucru: dat fiind că perspectivele de text particulare izvorăsc din unghiuri sau puncte de vedere diferite, apare necesitatea relaționării lor, în cazul în care se dorește înțelegerea textului ca sistem al perspectivității. În acest fel, titularii de perspectivă: naratorul, personajele, acțiunea și cititorul ficționalizat, în ciuda dispoziției lor diferite, nu se vor putea separa în ultimă instanță, chiar dacă divergența lor este adesea evidentă. Prin urmare, trebuie schițate operațiuni care să permită raportarea perspectivelor particulare una la cealaltă. De acest lucru se îngrijește structura de temă și orizont. Ea reglează în primul rând adresările atenționale ale cititorului față de text, ale cărui perspective de reprezentare nu se derulează nici succesiv, nici paralel, ci se întrețes în dispunerea pânzei textuale. De aceea, cititorul nu poate fi prezent în același timp în toate perspectivele, ci el se va mișca mai degrabă în procesul de lectură prin segmentele alternante ale diferitelor perspective de reprezentare. Lucrul la care el privește și pe care se „sprijină" este pentru el, în acest moment, temă. Dar aceasta se află totdeauna în fața orizontului celorlalte segmente, în care el se situase anterior. „Orizontul este zarea ce cuprinde și împrejmuiește tot ce este vizibil dintr-un anumit punct."[30] Orizontul în care cititorul se plasează nu este însă unul arbitrar; el se constituie din acele

[29] Cf. Alfred Schütz, *Das Problem der Relevanz*, Frankfurt 1971, pp. 30 și urm. și pp. 36 și urm., care aplică totuși această pereche conceptuală în alt context, desemnând așadar prin ea altceva decât ceea ce intenționăm noi să redăm aici.

[30] Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, p. 286 (ed. cit.). – În ed. rom., H. G. Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Călin Petcana, Editura Teora, 2001, București, p. 230 (n. tr.).

segmente care au avut în fazele de lectură precedente caracter tematic. Dacă cititorul urmăreşte, de exemplu, un anumit comportament al eroului, care devine astfel pentru el temă, atunci orizontul din care are loc această raportare este totdeauna condiţionat deja de un segment al perspectivei naratorului, respectiv de unul al personajelor secundare, al acţiunii eroului sau al cititorului ficţionalizat. În această formă structura de temă şi orizont organizează adresările cititorului către text, textul putând fi astfel constituit ca sistem al perspectivităţii. Ea reprezintă, aşadar, regula principală de combinaţie a strategiilor de text, având mai multe efecte. 1. În primul rând ea organizează o relaţie centrală pentru comprehensiunea textului, aceea dintre text şi cititor. Ca privire perspectivică a autorului său faţă de lume, din capul locului textul nu poate pretinde ca perspectiva dezvoltată în el să fie identică cu aceea a posibilului său cititor. Această separaţie nu poate fi acoperită prin acea „willing suspension of disbelief" („suspendare voluntară a neîncrederii", n. tr.); căci cititorul nu trebuie să accepte pur şi simplu ceva, ci trebuie mai întâi să constituie el însuşi acest ceva. În acest sens structura de temă şi orizont realizează o premisă esenţială, dat fiind că prin ea este schiţată posibila relaţionare a divergentelor perspective de reprezentare. Ea intercalează cititorul în necesarul joc comun al perspectivelor, care trebuie ridicat la nivelul de sistem al perspectivităţii, dacă se doreşte accederea către alteritatea textului. Această structură deschide astfel o cale către nefamiliar; căci ea determină în curgererea în timp a lecturii o schimbare continuă de perspectivă a cititorului între perspectivele de reprezentare ale textului. Ca urmare, punctul de vedere al cititorului îşi schimbă constant direcţia, ceea ce face ca segmentele perspectivelor particulare să devină când temă, când orizont. În cazul în care această structură face posibil ca fiecare poziţie perspectivică să se manifeste dincoace de orizontul celorlalte, atunci din schimbarea ordonărilor rezultă în mod curent raporturi între poziţii şi puncte de vedere, care

se dovedesc a fi condiții principale pentru o sinteză a perspectivelor textului. Dacă relaționabilitatea perspectivelor textului este reglată în acest fel, atunci nici cititorul nu va mai fi liber să-şi imagineze totul şi orice; mijlocirea furnizată de o astfel de structură îngrădeşte considerabil arbitrariul în înțelegerea textului de către cititor. Astfel, perspectiva autorului asupra lumii, perspectivă de regulă străină cititorului, va fi preluată în condițiile fixate de autor. În structura de temă şi orizont se concretizează, prin urmare, o anumită formă a raportului prim-plan/fond; ea constituie matricea coordonării perspectivelor de text prin aceea că organizează strategiile de text ca pe o condiție centrală pentru înțelegere. Această structură oferă posibilitatea depăşirii prăpastiei dintre text şi cititor, deoarece, ca structură a perspectivelor textuale, ea este totodată o structură a activității conştiinței.

2. Dacă în principiu toate pozițiile textului sunt cuprinse de această structură, ele intră într-un raport de interacțiune. Ca urmare, în schimbarea de perspectivă dintre temă şi orizont este scos în evidență ceea ce stă ascuns în pozițiile manifeste literal, ceea ce face ca pozițiile interrelaționate să devină material pentru reprezentarea a ceea ce este exclus în determinarea lor şi prin aceasta neformulat. Astfel structura de temă şi orizont transformă segmentele perspectivelor de reprezentare în fenomene „pendulare", ceea ce înseamnă că, pe măsură ce apar unul în fața celuilalt, se prezintă nu atât ca ele însele, ci mereu în oglinda observabilității reciproce. Prin aceasta se dezvoltă în ele ceva pe care nu l-ar fi putut avea ca simple poziții. Căci acum ele apar în perspectiva faptului de a fi văzute, iar pentru aceasta numai cealaltă poziție, plasată la nivelul orizontului, oferă unghiul de vedere necesar. Aceste poziții suferă aşadar o schimbare atunci când sunt percepute dintr-un asemenea orizont. Textul ficțional face astfel apel doar la o condiție generală a observației. Căci ceea ce este dat se schimbă, atunci când este observat. Interesul care domneşte în orientarea atenției către pozițiile particulare face ca

acestea să ia o anumită înfăţişare, iar în schimbarea de perspectivă dintre temă şi orizont interesul respectiv este la rândul său condiţionat de poziţiile anterioare ale perspectivelor textului. De aici rezultă că segmentele particulare îşi dobândesc semnificaţia abia prin relaţiile reciproce pe care le pot dezvolta în text pe baza structurii de temă şi orizont. Pe baza reţelei acestor relaţii se constituie apoi obiectul estetic. El nu este o mărime dată, ci una care se constituie din schimbarea reciprocă a poziţiilor date. Dacă ne gândim la faptul că poziţiile de text, aşa cum sunt ele date în perspectivele naratorului, eroului, personajelor secundare, acţiunii şi cititorului ficţionalizat reprezintă totdeauna ceva anume, atunci schimbarea suferită în reţeaua relaţiilor reciproce exprimă faptul că obiectul estetic al textului transcende ceea ce este dat în mod definit în text. Această structură formală implică însă că obiectul estetic poate transforma în cele din urmă toate acele stări de lucruri reprezentate în poziţiile de text într-un obiect al observaţiei şi, în consecinţă, în mod necesar într-un obiect variabil. Cum poziţiile în text reprezintă anumite selecţii din sistemele mediului istoric al textului – fie acestea de natură socială sau literară –, calitatea de transcendere a obiectului estetic este totodată condiţia pentru ca, o dată cu constituirea acestui obiect în conştiinţa imaginativă a cititorului, să devină posibilă o reacţie la „lumea" implicată în text. Aici intervine obiectul estetic în funcţia sa deplină. El se instituie ca punct de vedere transcendental pentru poziţiile reprezentate în text, poziţii din care el este constituit şi pe a căror observabilitate se sprijină acum. Dacă este adevărat că textele ficţionale reprezintă o reacţie faţă de lume, atunci această reacţie nu se poate materializa decât prin faptul că trezeşte la rândul ei o reacţie faţă de acea lume anumită implicată în text. Constituirea obiectului estetic coincide astfel cu reacţia declanşată faţă de acele poziţii care sunt implicate în procesul de transformare prin structura de temă şi orizont.

3. Dacă obiectul estetic se poate constitui abia prin modificarea reciprocă a pozițiilor din text, atunci el nu poate fi gândit așa cum a făcut-o Ingarden în a sa teorie a operei de artă. Pentru Ingarden, perspectivele schematizate ale textului încorporează un mediu, care eliberează străvederea unui obiect intențional al operei de artă, după cum îl numește el.[31] Perspectivele schematizate ar trebui așadar să reprezinte acest obiect, pe când pluralitatea de perspective a textului – în terminologia utilizată anterior, diferitele segmente ale perspectivelor de text – reprezintă nu atât obiectul estetic, cât anumite raportări la lume implicate în text. Acestea au – cum o arată repertoriul de text – o natură foarte eterogenă; de aceea abia trasformările lor reciproce pot crea sistemul de echivalență al textului, care este identic cu obiectul estetic. Ingarden însuși a susținut că obiectul intențional ar trebui schițat, dar pentru aceasta nu sunt suficiente străvederile posibile datorită perspectivelor schematizate. Ele sunt într-adevăr gândite ca scheme, care trebuie să direcționeze activitatea imaginativă a cititorului orientată spre obiectul intențional; cu toate acestea, modelul stratificat al lui Ingarden spune prea puțin despre legătura dintre perspective. Ele par să lase mereu în urmă o nevoie de definire, așa numita „calitate nerealizată sau neîmplinită" care va fi realizată de către perspectiva următoare.[32] Cu aceasta este însă indicat doar un proces de completare, în care răzbate mai degrabă premisa lui Ingarden despre caracterul polifon al operei de artă, constituția obiectului estetic ieșind mai puțin în evidență. Dacă în perspectivele schematizate sunt reprezentate anumite poziții, atunci se pune întrebarea cum poate fi constituit din acestea obiectul estetic, care este totuși mai mult decât stările de lucruri reprezentate în poziții. În cazul în care pornim de la ideea că structura de temă și orizont, prin proiectata schimbare de

[31] Cf. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen ²1960, pp. 294 și urm.

[32] Ibid., p. 277.

perspectivă, aduce toate poziţiile de text în situaţia unei observabilităţi reciproce – ceea ce ar îmbogăţi poziţia particulară cu ceva nou, pe care ea însăşi în datul său nu îl posedă –, în acest proces ia naştere un efect specific de cumulare a unei modificări crescânde. Dacă, de exemplu, eroul devine „temă" într-un moment al lecturii, iar comportamentul manifestat de el evoluează în faţa orizontului unei evaluări precedente a naratorului, atunci se ajunge şi aici, ca în toate celelalte cazuri similare de modificare a perspectivelor, la evidenţieri selective şi la suspendări selective cu privire la segmentul devenit tematic. Acesta nu mai este considerat ca simplu segment, ci ca unul într-o anumită privinţă interpretat. Dacă segmentul interpretat trece ulterior în poziţia de orizont – condiţionat fiind de curgerea în timp a lecturii – diferenţierea petrecută în privinţa lui se va reflecta asupra segmentului devenit tematic. Aceasta înseamnă că transformarea petrecută se transmite de fiecare dată următorului segment, ridicat la rangul de temă. În acest fel, transformarea poziţiei particulare, transformare determinată de schimbarea de perspectivă, nu se pierde; mai mult, pluralitatea de interpretări se potenţează, în aşa fel încât transformările cumulative ale tuturor poziţiilor pot converge în obiectul estetic. Poziţiile îşi dobândesc echivalenţa abia pe această cale. Prin urmare, sistemul de echivalenţe nu este dat ca atare nici într-o poziţie de text particulară, dar nici într-o perspectivă de text singulară. El este totodată mai mult decât mulţimea tuturor poziţiilor şi perspectivelor. Dacă însă sistemul de echivalenţe ca obiect estetic este formularea a ceea ce nici o poziţie de text în sine nu formulează, el reprezintă, ca formulare a ceea ce nu a fost încă formulat, posibilitatea de a pătrunde[33] poziţiile formulate, dat fiind că prin el ia naştere ceva încă neformulat.

[33] *Durchschauen* are aici înţelesul de „a pătrunde", „a trece dincolo cu privirea", „a străpunge", „a vedea prin şi dincolo de", evocând astfel acele „străvederi" (*Durchblicke*, în traducerea germană a operei lui Roman Ingarden), despre care a fost vorba mai înainte; n. tr.

Structura de temă şi orizont organizează jocul comun al perspectivelor textului, creând astfel condiţiile în care cititorul să poată da la iveală contextul referenţial al perspectivelor. Ea nu este aşadar o structură a transportului de informaţie, precum aceea a redundanţei şi informaţiei; nu este identică nici cu structura de percepţie figură/fundal. Ea constituie mai curând structura activităţii imaginative. Caracteristic pentru această structură este faptul că ea organizează textul ca mutaţie şi oscilaţie a poziţiilor perspectivice, reproducând totodată în text o operaţie a înţelegerii de la nivelul conştiinţei. Segmentele perspectivelor de text, care se profilează alternativ una dinaintea orizontului celorlalte, declanşază operaţiile sintetizatoare prin care au loc actele de sesizare şi comprehensiune a textului.

5. Modalizările structurii temă – orizont

Structura temei şi a orizontului constituie regula de combinaţie centrală a perspectivelor de reprezentare; prin ea poate fi surprinsă intenţia comunicativă a textului ficţional. Capacitatea ei decisivă de intermediere constă în aceea că face traductibilă referinţa la lume a textului pentru conştiinţa receptoare a posibililor săi cititori. O etapă importantă a acestei intermedieri se arată în „sortarea prealabilă" a repertoriului ales prin repartizarea pe fiecare perspectivă de reprezentare. De aici rezultă anumite aprecieri ale normelor selectate, respectiv ale referinţelor literare, după cum acestea sunt componente ale perspectivei figurale, ale acţiunii, ale naratorului sau ale cititorului ficţionalizat în text. Astfel selecţia are ca efect nu numai depragmatizarea normelor alese din sistemele de referinţă corespunzătoare, ci şi diferenţierea calificărilor pe care le primesc elementele alese prin repartizarea între perspectivele textului, diferite unele de altele în semnificaţia lor. Ce decizii prealabile rezultă prin încadrarea elementelor

de repertoriu alese se poate aprecia luând în discuție perspectiva figurală. În principiu, există două posibilități: Fie eroul, fie figurile secundare reprezintă normele selectate. În ambele cazuri, sortarea prealabilă a elementelor de repertoriu va avea consecințe diferite pentru modificarea perspectivei de la temă la orizont. Dacă eroul reprezintă normele, atunci, de regulă, acestea nu vor mai fi valabile pentru figurile secundare; dacă figurile secundare reprezintă normele, atunci, de regulă, eroul deschide o perspectivă critică asupra sistemului de referință al textului. Într-unul din cazuri este vorba de afirmarea normelor selectate, în celălalt de negarea acestora. Într-o astfel de repartizare a repertoriului textului pe perspective de reprezentare sunt date criterii de evaluare pentru funcția elementelor alese. Ele devin eficiente pe deplin prin schimbarea perspectivei de la temă la orizont, care-i permite cititorului să conștientizeze complexul de referințe, grație modificării reciproce a normelor prezentate în segmente. Complexul de referințe la rândul lui poate fi înțeles ca răspuns la acele sisteme care, invocate prin selecțiile repertoriului, sunt considerate problematice prin însăși apelarea lor. Astfel structura temă-orizont corelează activitatea cititorului cu situația istorică a textului, la care acesta reacționase.

Dacă textul ca alcătuire perspectivică condiționează sortarea repertoriului și, prin aceasta, posibilitățile diferite de combinare ale acestuia, atunci aranjării perspectivelor de text îi sunt înscrise modalizări, care îngrădesc de la un punct încolo posibilitatea lor de combinare. Aceste modalizări au un aspect sistematic și unul istoric. În narațiunea literară, ca și în literatura dramatică pot fi constituite patru modalizări centrale de aranjare a perspectivelor textului. Acestea sunt: dispunerea contrafactică, opozitivă, eșalonată și serială a perspectivelor textului. În această înșiruire se exprimă concomitent atât aspectul sistematic, cât și cel istoric. Stabilizarea contrafactică în aranjamentul perspectivelor ne transmite ideea că între perspectivele textului există o anumită ierarhie a relațiilor. În acest caz, nu numai repertoriul selectat

primește o calificare prin repartizarea sa pe perspectivele net diferențiate în valabilitatea și exemplaritatea lor; există și un grad de claritate relativ ridicat cu privire la funcția textului. Lucrarea lui Bunyan *Pilgrim's Progress* este un exemplu pentru acest caz. Eroul servește – ca principal titular de perspectivă – la desfășurarea unui catalog de norme, a căror îndeplinire va deveni condiție indispensabilă pentru obținerea certitudinii în privința mântuirii dorite. Prin aceasta sunt afirmate normele prezentate în perspectiva centrală; încălcarea acestora de către erou va fi deci sancționată. Figurile secundare sunt subordonate eroului într-o ierarhie clară a perspectivelor; cel care atinge gradul cel mai ridicat de conformitate cu normele reprezentate rămâne o vreme mai îndelungată legat de pelerin pe drumul mântuirii. Este cunoscut faptul că acest personaj care-i rămâne pelerinului cel mai mult timp aproape este Hopeful. Fundalul de referință pentru normele alese și în același timp afirmate în perspectiva centrală este constituit de impasul credinței și pierderea certitudinii mântuirii în comunitățile calvine, elemente desființate prin reprezentarea afirmativă a exemplarului drum spre mântuire. Căci acum un text ficțional oferă o soluție pe care credința în predestinare o refuzase explicit. Dar dacă în text normele reprezentate în perspectiva centrală sunt afirmate într-un mod atât de ferm, atunci textul invocă și deficitele fundalului său de referință. Perspectivele textului sunt stabilizate contrafactic una prin cealaltă. Ceea ce nu reușesc figurile secundare, aduce la îndeplinire eroul, ceea ce nu reușește eroul în anumite situații, poate el însuși corecta. Această îmbinare aproape fără goluri a ambelor perspective este subliniată prin evaluarea elementelor de repertoriu prezentate în fiecare figură; în funcție de gradul de deficiență, personajele secundare părăsesc mai devreme sau mai târziu evenimentele. Figurile secundare fac doar vizibile laturile negative ale eroului, a căror diminuare crescândă le alungă iarăși din atenție, lăsându-le fără importanță. Schimbarea de perspectivă de la temă la orizont are loc conform unui proces de diminuare a

incertitudinilor stabilit de text, din care ceea ce rezultă este complexul de referințe al perspectivelor. Astfel se reduce transformarea pozițiilor particulare, rezultată din schimbarea perspectivei; deoarece ea este formulată în bună măsură chiar în text. Totuşi structura temei şi a orizontului rămâne şi aici eficientă ca regulă de combinație; ea este însă limitată la posibilitatea puternic definită de a-ți imagina în adevăr, grație combinării perspectivelor, ceea ce sistemul de explicație al teologiei calviniste exclude: dobândirea de unul singur şi prin sine a harului mântuirii.

Literatura devoțional-moralizatoare, didactică şi propagandistică organizează, de regulă, orânduirea perspectivelor textului în dispunere contrafactică. Schimbarea perspectivei temă-orizont nu tinde aici la crearea obiectului estetic ca lume concurentă în raport cu sistemele din mediul istoric al textului, ci trebuie să facă reprezentabilă compensarea directă a anumitor deficite ale unor sisteme de explicație istorice.

În dispunerea opozitivă a perspectivelor textului este anulată fermitatea produsă de dispunerea contrafactică. Ea face normele reprezentate în perspectivele de text distincte unele de altele, arătând ceea ce-i lipseşte unei norme din perspectiva celeilalte. Dacă cititorul pune față în față normele dispuse ca opoziție, atunci el produce negarea lor alternativ-reciprocă, în funcție de ce normă constituie tema şi care orizontul. Negarea arată ceea ce exclude obligatoriu norma devenită temă, având în vedere caracterul său particular. Astfel normele se transformă în folii-negativ reciproce şi primesc un context pe care nu l-ar fi avut niciodată în sistemul din care au fost luate[34]. Acest context este produsul schimbării de perspective. O dată ce cititorul produce acest context, el însuşi începe să depragmatizeze normele. Aceasta înseamnă că el le poate detaşa de contextul lor inițial de valabilitate pentru că el poate percepe acum tot ceea ce ele

[34] Pentru clarificări privind această dispunere vezi exemplul din Partea a IV-a, B, 3.

exclud din perspectiva altor norme, din care rezultă o cercetare a valabilității fiecărei norme, ca și a funcției sale, pe care ea trebuia să o îndeplinească în sistemul respectiv. Dacă acest lucru se întâmplă, atunci este posibil ca cititorul să depășească repertoriul de norme, deoarece el ia acum în considerare ceea ce acesta ar putea produce ca regulativ în context socio-cultural.

Modalizarea opozitivă a perspectivelor de text slujește celor mai diverse scopuri. Un caz interesant al utilizării ei, de altminteri foarte variate, se poate observa la Smollett, fiind folosită în *Humphry Clinker* pentru a dispune capacitatea de reprezentare a realității de zi cu zi, precum și a celei topografice. Ca roman epistolar *Humphry Clinker* oferă un evantai al celor mai individualizate perspective figurale, care se îndreaptă deseori spre aceeași realitate și care ajung adesea să stabilească și contrariul eclatant cu privire la localizări identice.[35] Realitatea devine aici imaginabilă prin dezmărginirea opozitivă a formulărilor determinate care i se aplică; lucru prin care este subliniată concomitent măsura în care realitatea coincide cu anumite perspective despre ea. Astfel fiecare formulare a realității alunecă în orizontul posibilei sale modificări, astfel încât condiționarea socială și temperamentală prezentă în alcătuirea unor astfel de imagini ale realității apare ca obiectul estetic al acestui roman. El clarifică în același timp faptul că noi stăpânim realitatea numai într-o astfel de alcătuire.

Modalizările ordonării eșalonate și seriale a perspectivelor textului suspendă relaționarea ghidată, care este prefigurată în opoziție. Această relaționare era stabilizată mai ales prin opoziția erou – figuri secundare, precum și prin perspectiva naratorului, sustrasă jocului opoziției. Romanul fără erou, cum l-a propagat Thackeray, netezește astfel de diferențe în

[35] Cum se întâmplă toate acestea am arătat în amănunt în cartea mea *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972, pp. 107 și urm.

ordonarea perspectivelor textului. Figurile proeminente şi cele periferice servesc aceluiaşi scop, anume aceluia de a invoca o multitudine de sisteme de referinţă pentru a putea prezenta problematic normele alese. Dacă figurile se disipă într-o reprezentanţă negativă a sistemelor de referinţă alese, în text începe să dispară orientarea centrală. Ordonarea opozitivă va fi înlocuită aici prin evantaiul unor posibilităţi de relaţionare eşalonate într-o constelaţie de figuri de acum mult sporită. Într-o astfel de eşalonare sunt incluse şi celelalte perspective de text. Din perspectiva narativă se desprinde figura unui povestitor şi neutralizează – sub aparenţa unei superiorităţi simulate – evaluările, judecăţile dispuse în perspectiva narativă şi care privesc întregul complex de joc. Dispariţia orientării nu poate fi împiedicată decât prin activarea dispoziţiilor care decurg din habitus-ul cititorului însuşi. A suscita această activitate din partea cititorului şi a o potenţa în schimburile de perspectivă dintre temă şi orizont caracterizează eşalonarea perspectivelor textului de la Thackeray la Joyce.

Totuşi deja de la Joyce acest fenomen este potenţat până într-acolo, încât se poate recunoaşte foarte clar la el o modalizare serială a perspectivelor textului. Reducerea ordonărilor ierarhice este atunci radicală. Ea se manifestă într-o povestire segmentată, prin care perspectiva se schimbă deseori de la propoziţie la propoziţie, astfel încât trebuie să găseşti mai întâi unghiul de vedere al propoziţiilor respective. O astfel de structură determină şi dispunerea perspectivelor textului în *nouveau roman*. Dacă cititorul este determinat să descopere originea perspectivei şi relaţiile posibile ale propoziţiilor situate astfel diferit, el va fi mereu nevoit să abandoneze relaţiile expectate. Cititorul trebuie aşadar să supună unei transformări seriale chiar referinţa constituită de el graţie schimburilor dintre temă şi orizont[36].

[36] Pentru lămurirea consecinţelor care decurg de aici vezi Partea a IV-a, B, 4.

PARTEA A TREIA

Fenomenologia lecturii

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A. Actele de sesizare a textului[1]

1. Jocul împreună al textului şi cititorului[2]

Modelele textuale descriu întotdeauna doar unul dintre polurile situaţiei comunicaţionale. Astfel, repertoriul şi strategiile pun efectiv la dispoziţie textul, schiţându-i şi prestructurându-i potenţialul, care trebuie totuşi să fie actualizat de către cititor pentru a se putea realiza. Structura textului (*Textstruktur*) şi structura actului (*Aktstruktur*) constituie, prin urmare, complementele situaţiei comunicaţionale, care se împlineşte în măsura în care textul se înfăţişează cititorului ca un corelat al conştiinţei. Acest transfer al textului în conştiinţa cititorului este văzut de multe ori ca fiind un produs exclusiv al textului. Cu siguranţă că textul este cel care iniţiază acest transfer; dar acest transfer se va putea produce cu

---

[1] În orig. „Erfassungsakte", pentru care propunem „acte de sesizare", pentru a păstra dubla direcţie care curpinde pe „a fi sesizat" ca cititor de către text, şi disponibilitatea proprie de „a sesiza" ca cititor textul. Această decizie este întărită de felul în care Iser opune în acest capitol, la punctul A, 2, actele de sesizare a textului de ficţiune şi actele de percepere a obiectelor (reluând o mai veche distincţie între percepţia în artele simultaneităţii şi percepţia în artele succesiunii). Traducerea engleză propune şi „a procesa", termen ce cade însă mai degrabă în sarcina lui „auffassen" şi „verarbeiten". În procesul înţelegerii, „erfassen" este unul dintre primii paşi, pornind de la simpla percepere şi orientare către ceea ce urmează să fie cunoscut. Uneori s-a optat pentru o traducere mai cuprinzătoare, precum „sesizare şi înţelegere" (n. tr.).

[2] În orig. „Zusammenspiel", tradus în engleză prin „interplay". În termeni neutri ar mai putea fi înţeles prin „interacţiune", cf. ed. franceză W. Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traducere de Evelyne Sznycer, ed. Pierre Mardaga, Bruxelles, s.a. (n. tr.).

succes doar dacă prin el se vor pune în mişcare anumite dispoziţii ale conştiinţei – cele responsabile cu procesele de percepere, prelucrare şi procesare. Prin raportarea textului la aceste date, la care se adaugă fără îndoială şi repertoriul comportamental al potenţialilor săi cititori, textul va declanşa acele acte care vor conduce la înţelegerea acestuia. În momentul în care textul se împlineşte în procesul de constituire a sensului prin cititor, acesta funcţionează în mod primar ca indicaţie a ceea ce trebuie pus în lumină, ceea ce înseamnă că el însuşi nu poate fi chiar cel care a fost scos la lumină. Trebuie insistat asupra acestui fapt, pentru că o serie de teorii contemporane despre text sugerează deseori că un text ar putea să se „închipuie" de la sine în conştiinţa cititorilor săi. Acest lucru nu se aplică doar în cazul teoriilor textului orientate lingvistic, ci şi în cel al teoriilor de provenienţă marxistă, aşa cum o dovedeşte termenul „normă de receptare", nou-creat de oamenii de ştiinţă din RDG[3]. Sigur că textul este o indicaţie structurată oferită cititorilor săi; dar cum ne-am putea oare închipui o „recepţionare" a acestei „indicaţii"? Este ea oare mai mult decât o formă de „internalizare" directă prin intermediul cititorului? Teoriile textului de acest fel par mereu a sugera că procesul de comunicare este doar o stradă cu sens unic, de la text către cititor. Din această cauză se impune să încercăm a prezenta actul lecturii ca pe un proces de interacţiune (*Wechselwirkung*)[4] dinamică între text şi cititor. Pentru că semnele lingvistice ale textului, respectiv structurile sale, îşi capătă finalitatea datorită faptului că pot declanşa anumite acte, în a căror dezvoltare se produce traductibilitatea textului în conştiinţa cititorului. Prin acestea se afirmă totodată

[3] Vezi şi Manfred Naumann ş. a., *Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin şi Weimar 1973, p. 35.

[4] Cuvânt cu cuvânt, compusul „Wechselwirkung" înseamnă „acţiune reciprocă", „efect reciproc" şi evocă aici termenul fundamental al cărţii, „Wirkung", „acţiune", „efect" (n. tr.).

că aceste acte declanşate de text se sustrag unei dirijări totale de către text. De abia această prăpastie motivează creativitatea procesului de receptare.

O astfel de concepţie se poate sprijini pe argumente destul de timpurii. Laurence Sterne observase încă din *Tristram Shandy* (II, 11) că „... nici un autor, ce ştie adevăratele hotare ale bunei-cuviinţe şi ale bunei-creşteri nu şi-ar îngădui să gândească de unul singur: De vroieşti a arăta adevărată preţuire faţă de înţelegerea cetitorului, atunci împărţi-vei treaba pe din două cu dânsul prieteneşte, lăsându-l să-şi închipuie câte ceva, la rândul său."[5] Autorul şi cititorul poartă în sine şi împart jocul fanteziei, care nu ar putea fi iniţiat dacă textul ar avea pretenţia de a fi mai mult decât o regulă de joc. Pentru că lectura devine doar atunci plăcere, când productivitatea noastră intră în joc, adică acolo unde textele ne oferă şansa de a ne activa capacităţile. Pentru această productivitate există, fără îndoială, limite de toleranţă, care vor fi încălcate dacă ni se spune totul pe faţă sau dacă cele spuse ameninţă să devină difuze, astfel încât plictisul şi oboseala devin puncte de referinţă care indică, de regulă, dezimplicarea noastră.

Dacă Sterne îi mai explica încă cititorului său felul în care acesta trebuie să participe la acţiunea narată, două secole mai târziu, productivitatea cerută acestuia este pentru Sartre – căruia în mod sigur nu-i poate fi atribuită vreo afinitate interioară faţă de umoristul secolului al XVIII-lea – un „pact"[6]:

---

[5] Laurence Sterne, *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy Gentleman*, traducere, postfaţă şi note de Mihai Miroiu şi Mihai Spăriosu, ELU, Bucureşti, 1969, II, 11, p. 130. – Ed. cit.: Laurence Sterne, *Tristram Shandy* II, 11 (Everyman's Library), Londra 1956, p. 79: „... no author, who understands the just boundaries of decorum and good-breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself."

[6] Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?* (rde 65), traducere în germ. de Hans Georg Brenner, Hamburg 1958, p. 35.

„Actul de creaţie este, în momentul conceperii unei opere, doar un moment incomplet, abstract; dacă autorul ar fi singurul care există, atunci acesta ar putea scrie cât de mult doreşte – opera ca obiect nu ar apuca însă niciodată să vadă lumina zilei, iar autorul ar trebui să lase peniţa din mână sau să atingă culmile disperării. Dar procesul scrierii, ca act corelator dialectic, include procesul lecturii, iar aceste două acte interdependente au nevoie de doi oameni cu activităţi diferite. Strădaniile combinate ale autorului cu cele ale cititorului contribuie la naşterea obiectului concret şi imaginar care este opera spiritului. Arta nu poate exista decât pentru şi prin celălalt."[7]

2. Punctul de vedere itinerant

Se pune însă problema în ce măsură acest proces dispune de o structură intersubiectivă care să poată fi descrisă. Pentru că, pe de o parte, textul nu este decât o partitură, iar, pe de cealaltă, capacităţile diferite ale cititorilor sunt cele care instrumentează textul. O fenomenologie a lecturii trebuie aşadar să clarifice actele de sesizare prin care textul se traduce în conştiinţa cititorului. Totuşi noi nu suntem capabili să asimilăm textul pe loc, în simultaneitate, în contradicţie evidentă cu modul de a percepe un simplu obiect, pe care, chiar dacă nu îl cuprindem în întregime cu vederea în momentul în care ne îndreptăm atenţia asupra lui, îl considerăm totuşi printr-un asemenea act de percepţie ca reprezentând un întreg. Aceasta este doar una dintre situaţiile în care pot fi constatate deosebirile dintre text şi obiectele percepţiei, în ciuda faptului că ambele trebuie să fie cuprinse. Dacă obiectul percepţiei se prezintă privirii ca un întreg, textul nu poate fi aflat ca „obiect" decât pe măsură ce se succed etapele lecturii. Ne

[7] Ibid., pp. 27 şi urm.

aflăm totdeauna față în față cu obiectul percepției, în vreme ce suntem mereu cufundați în text. Din toate acestea rezultă că la baza relației dintre autor și cititor se află un mod de înțelegere diferit de procesul percepției. În loc de a avea un raport de tipul subiect-obiect, cititorul se mișcă înăuntrul obiectului său ca un punct de perspectivă. Faptul că cititorul este un punct de vedere itinerant în interiorul a ceea ce trebuie să înțeleagă este ceea ce constituie particularitatea actului de sesizare a obiectualității estetice a textelor de ficțiune.

Această situație generală se complică însă și prin faptul că textele de ficțiune nu se epuizează în denotarea obiectelor empirice. Este adevărat că astfel de texte își selecționează obiectele din lumea empirică – așa cum a și arătat-o discuția despre repertoriu; dar deja depragmatizarea rezultată din acest act este în măsură să indice faptul că nu mai poate fi vorba de o denotare a obiectelor, ci de transformarea celui ce a fost denotat. Denotarea presupune un cadru de referință pentru a putea clarifica cum are loc denotarea. Depragmatizarea textelor de ficțiune înlătură însă aceste cadre de referință, pentru a putea deconspira ceva cu privire la obiectul denotat, care nu putea fi aflat atâta vreme cât mai era valabil contextul referențial inițial. Cititorului i se refuză astfel o ocazie importantă de a se putea distanța, care se ivește întotdeauna acolo unde un text este preponderent denotativ. În loc de a cumpăni dacă textul a denotat obiectul intenționat în mod corect sau greșit, potrivit sau deviant etc., cititorul este de multe ori nevoit să își imagineze „obiectul" altfel decât există acesta în lumea familiară evocată de text.

Din toate acestea rezultă atunci bineînțeles și raportul dintre text și cititor; dar în locul unei relații de tip subiect-obiect, aflate la baza actului percepției, se menține un text care nu se supune referențiabilizării și care transcende perpectiva itinerantă a cititorului. Faptul de a te afla în mijlocul textului, dar de a fi în același timp depășit de locul în

care te afli, iată ceea ce caracterizează relația dintre text și cititorul său. Dacă cititorul este un punct în text mereu deplasabil, atunci textul nu poate să-i fie prezent decât în etape. Aceste etape sunt caracterizate de faptul că natura de obiect a textului este prezentă în ele, dar pare în același timp a fi inadecvată. Pentru că această natură de obiect este întotdeauna mai mult decât ceea ce este realizat de către cititor în ceea ce momentul lecturii subîntinde. Prin urmare, natura de obiect a textului nu este identică cu nici unul dintre felurile în care ea se materializează în curgerea temporală a lecturii, iar din această cauză întregul ei nu poate fi găsit decât prin intermediul sintezelor. Prin aceste sinteze se traduce textul în conștiința cititorului, iar natura de obiect a textului începe a se constitui ca un corelat al conștiinței prin succesiunea sintezelor. Sintezele însă nu se produc doar la anumite intervale din actul lecturii, ci, mai mult, activitatea sintetizatoare este vie în toate momentele parcurse de punctul de perspectivă itinerant al cititorului.

Vom reduce deocamdată procesul lecturii la un moment paradigmatic al său, pentru a putea cuprinde întreg caracterul activității sintetizatoare a acestor momente. Dacă, într-un prim pas al analizei, vom restrânge analiza la nivelul perspectivei propoziționale a cititorului, această procedură va fi susținută de descoperirile empirice ale psiholingvisticii. Ceea ce în acest domeniu poartă numele de „eye-voice span" (în engl. în orig, n. tr.)[8] desemnează intervalul de text pe care-l putem cuprinde în fiecare moment al lecturii, și de la care putem să

[8] Cf. I. M. Schlesinger, *Sentence Structure and the Reading Process*, The Hague 1968, pp. 27 și urm. Acoperirea aproape totală dintre „eye-voice span" („intervalul ochi-voce") și întinderea memoriei de scurtă durată a fost demonstrată psiholingvistic de Frank Smith în *Understanding Reading. A Psycholinguistic Analysis of Reading and Learning to Read*, New York 1971, pp. 196-200. În această carte se găsesc și amănunte despre comportamentul acestui „eye-voice span" în ceea ce privește „identification of meaning" („identificarea sensului").

anticipăm, vizând următorul interval. Rezultă aşadar „că actul decodificării se produce mai degrabă în «bucăţi» decât în unităţi de cuvinte de sine stătătoare, iar ... aceste «bucăţi» corespund unităţilor sintactice dintr-o propoziţie."[9] Unităţile sintactice ale propoziţiilor marchează în acelaşi timp şi dimensiunea minimalizată a procesului de percepţie care rămâne prezentă în text, chiar dacă aceste unităţi nu mai pot fi identificate ca fiind în exclusivitate obiecte ale percepţiei.

În ceea ce priveşte operaţiile propoziţionale din textele de ficţiune va trebui să avem întotdeauna în vedere faptul că acestea nu se împlinesc în denotaţia unor obiecte empirice date; prin urmare, accentul principal cade pe corelatul propoziţional. Pentru că lumea reprezentată în textele de ficţiune este construită pe fundamentul acestor corelate propoziţionale de tip intenţional. „Propoziţiile se conectează unele la altele în cele mai diverse moduri, pentru a constitui astfel unităţi semantice de rang înalt, cu structuri foarte diferite; astfel se nasc asemenea întreguri cum sunt de exemplu o povestire, un roman, o discuţie, o piesă de teatru sau o teorie ştiinţifică. Pe de altă parte, astfel sunt create mai mult decât situaţiile corespunzătoare fiecărei propoziţii în parte, şi anume sunt create întregi sisteme situaţionale, foarte diferite între ele, ca de pildă situaţiile concrete, cu anumit grad de obiectualitate, procese complicate care antrenează obiecte, conflicte şi acorduri între acestea, etc. În cele din urmă se naşte un univers care conţine anumite părţi componente sau altele precum şi metamorfozele pe care acestea le suferă – toate constituind un corelat pur intenţional al unui complex propoziţional. Dacă acest complex va constitui în cele din urmă o operă, atunci îmi este permis să denumesc întreaga

[9] „that decoding proceeds in 'chunks' rather than in units of single words, and ... these 'chunks' correspond to the syntactic units of a sentence." – Schlesinger, p. 42; vezi şi Ronald Wardhaugh, *Reading. A Linguistic Perspective*, New York 1969, p. 54.

sumă a corelatelor propoziționale intenționale și interconectate ca fiind «lumea reprezentată» în operă."[10]

Dar cum pot fi oare concepute relațiile dintre aceste corelate, ținând cont de faptul că acestea nu posedă acel grad de determinare de care dispun propozițiile afirmative de sine stătătoare? Atunci când Ingarden vorbește despre corelate propoziționale intenționale, afirmațiile și informațiile sunt deja calificate într-o oarecare măsură, deoarece nici o propoziție nu poate atinge ceea ce intenționează să „spună" decât dacă țintește către ceva anume. Și pentru că acest lucru este valabil pentru toate propozițiile din textele de ficțiune, corelatele se intersectează și-și răspund permanent, fapt care demonstrează împlinirea semantică vizată de acestea. Această împlinire nu se petrece însă în text, ci în cititor, care are menirea să „activeze" procesul de interacțiune al corelatelor, prestructurat în succesiunea propozițiilor. Propozițiile însele sunt întotdeauna, în calitatea lor de afirmații și aserțiuni, indicații pentru ceva ce urmează, care este prefigurat de fiecare dată prin conținutul lor concret. Ele inițiază un proces care va constitui la rândul său obiectul textului ca pe un corelat al conștiinței. Husserl a observat, atunci când vorbea despre conștiința interioară a timpului, că „fiecare proces inițial constitutiv este însuflețit de protenții care constituie, surprind și aduc la împlinire ceea ce ca atare va urma, și anume ca gol"[11]. Această observație subliniază un moment dialectic care joacă un rol important și în actul lecturii. Potențialul semantic orientat al propozițiilor individuale implică întotdeauna o așteptare care țintește către ceva ce urmează. Husserl numește aceste așteptări „protenții". Și pentru că această structură este definitorie pentru toate

[10] Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, p. 29.

[11] Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Gesammelte Werke 10), Den Haag 1966, p. 52.

tipurile de corelate propoziționale din textele de ficțiune, interacțiunea lor va avea ca urmare mai puțin o împlinire a așteptărilor produse de fiecare în parte și mai mult o modificare perpetuă a acestora.

În acest proces se impune o caracteristică elementară a punctului de vedere itinerant. Poziția cititorului în text (a-fi-înăuntru) este înțeleasă ca un punct de intersecție între protenție și retenție, care organizează succesiunea propozițiilor, deschizând în acest fel orizonturile interioare ale textului. Cu fiecare corelat propozițional în parte este propus și un anumit orizont, care se va transforma însă imediat într-un spațiu de proiecție pentru următorul corelat, devenind astfel în mod inevitabil obiectul unei modificări. Dar pentru că toate corelatele propoziționale nu prevăd decât într-o mică măsură ceea ce va urma, orizontul creat de acestea nu poate oferi decât o perspectivă care, fie ea cât de concretă, conține totuși anumite reprezentări goale; acestea posedă caracter de așteptare în măsura în care își anticipă felul în care acest gol va fi ocupat, umplut. Fiecare corelat propozițional constă prin urmare concomitent dintr-o perspectivă saturată și o reprezentare goală. În ceea ce privește succesiunea propozițiilor rezultă, prin urmare, două posibilități de dezvoltare principial diferite. În cazul în care corelatul următor va începe să completeze reprezentarea goală din corelatul precedent în sensul anticipat, atunci va surveni o saturare mereu în creștere a așteptărilor provocate. Dacă propozițiile se vor succeda în acest fel, atunci ele vor reprezenta în cele din urmă o confirmare crescândă a așteptărilor trezite de acele reprezentări goale ale corelatelor. Textele care servesc descrierii unui obiect au în general o astfel de structură, pentru că în cazul acestora este nevoie de o anumită individualizare a obiectului ce urmează a fi descris.

Altfel se întâmplă cu acele succesiuni propoziționale în care corelatele modifică, ba chiar dezamăgesc așteptările trezite de predecesoarele lor. Chiar dacă într-o primă fază

reprezentările goale trezesc interesul pentru cele ce vor să vină, modificarea aşteptărilor prin succesiunea propoziţiilor nu va rămâne fără urmări asupra celor citite până în acel moment. Pentru că această parte a lecturii va părea acum, în faţa acestor modificări, un pic altfel decât ar fi fost de aşteptat în momentul în care am citit pentru prima dată. Ceea ce am citit se cufundă în amintire, se restrânge în anumite perspective şi se şterge gradual până la a deveni un orizont gol, care nu mai reprezintă decât un cadru general pentru cele cuprinse în actul retenţional. În decursul lecturii se ajunge însă de multe ori la o redeşteptare a ceea ce posedăm doar retenţional, acest lucru însemnând că ceea ce ne amintim va fi pus în faţa unui nou orizont care nu exista atunci când ceea ce recuperăm acum din memorie abia aflasem. Amintirile nu vor redeveni astfel prezent plin – acest lucru ar însemna că amintirea şi actul de percepere sunt unul şi acelaşi lucru. Amintirile vor fi supuse unei transformări, pentru că noul orizont permite ca acestea să fie văzute într-un mod diferit. Amintirile vor fi astfel capabile să intre în noi relaţii, care, la rândul lor, vor influenţa în succesiunea propoziţiilor aşteptările fiecărui corelat în parte. Aşadar, aşteptările vor fi supuse permanent modificării în procesul lecturii, împletindu-se cu amintirile aflate într-un proces de transformare continuu. Dar pentru că textul însuşi nu formulează nici modificările aduse aşteptărilor, şi nici capacitatea de relaţionare a elementelor reţinute de memorie, produsul care se naşte din această tensiune – care mai necesită încă unele explicaţii – oferă o primă perspectivă asupra modului în care este transpus textul de către activitatea sintetizatoare a lecturii într-un corelat al conştiinţei. Datorită acestui proces de transpunere este posibilă şi clarificarea structurii hermeneutice a lecturii. În text, fiecare corelat propoziţional conţine, pe de o parte, în spaţiile sale nedeterminate o previziune, o anticipare a celui care îl succedă, iar pe de altă parte alcătuieşte graţie acelei perspective saturate orizontul pentru propoziţia precedentă. Din

toate acestea rezultă că fiecare moment al lecturii este o dialectică a protenției și retenției; orizontul momentului viitor încă gol, dar care trebuie umplut, precum și orizontul momentului trecut, saturat, dar care devine din ce în ce mai palid, se mijlocesc reciproc, iar datorită punctului de vedere itinerant al cititorului cele două orizonturi inerente textului se vor deschide permanent în lectură pentru a se putea topi unul într-altul. Necesitatea acestui proces rezultă din faptul deja stabilit că textul nu poate fi cuprins în doar un singur moment. Ceea ce ar fi putut părea la început un simplu dezavantaj față de actele noastre de percepție, se dovedește a fi acum, dimpotrivă, un mod de a sesiza (*Erfassungsmodus*) care ne permite să organizăm textul în procesul lecturii ca pe o divizare și contopire perpetuă a orizonturilor sale interioare. Dar pentru că felului în care se luminează și-și răspund reciproc corelatele propoziționale îi lipsește în text un punct de referință, la care să se raporteze indicațiile acestora către cititor, structura plăsmuitoare de orizonturi a lecturii se dovedește a fi un act elementar de constituire a formei. Acest act are loc mereu acolo unde procesele de comunicare nu se mai află sub regula unui cod dominant, astfel încât actele de constituire a formei se vădesc totodată a fi modalități productive de înțelegere.

Prin acesta am schițat însă doar o condiție-cadru pentru constituirea textului într-un corelat al conștiinței în timpul lecturii. Acum trebuie să mai clarificăm elementele sale de bază, pentru a putea câștiga o premisă pentru modalizările tipice acestuia. Deja de la nivel propozițional se poate observa că succesiunea propozițiilor nu este nicidecum o interacțiune simplă între protenție și retenție. Ingarden a atras atenția asupra acestui fapt, cu toate că i-a dat o interpretare destul de problematică: „O dată transpuși în fluxul gândirii în succesiunea propozițiilor, suntem gata, după ce împlinim în gândire o propoziție, să ne închipuim și «continuarea» la fel, adică tot

sub forma unei propoziții, și anume a unei propoziții care se află în strânsă legătură cu cea pe care tocmai am gândit-o. Astfel, procesul lecturii unui text se desfășoară mai departe fără nici un efort. În momentul în care însă propoziția următoare nu are, din întâmplare, nici o legătură sensibilă cu propoziția tocmai gândită, atunci cursul gândirii va fi obstrucționat. De acest hiat este legată o stare mai mult sau mai puțin puternică de surprindere sau chiar de nemulțumire. Obstrucția mai sus menționată va trebui depășită, dacă se dorește ca lectura să își recapete cursivitatea."[12] Hiatul, ca obstrucție în calea bunului curs al propozițiilor este, în viziunea lui Ingarden, un neajuns, iar în această constatare se arată în primul rând măsura în care Ingarden dorește să supună și observațiile asupra actului lecturii concepției sale organologice a operei de artă ca armonie polifonică. Dacă ne gândim la succesiunea propozițiilor ca la o curgere continuă și fără opreliști, atunci aceasta înseamnă că previziunile conținute într-o propoziție vor fi îndeplinite de următoarea, dar dacă rezolvarea așteptărilor deja stârnite nu survine, chestiunea ne va vexa. Succesiunile propoziționale din textele de ficțiune nu sunt însă doar pline de întorsături neașteptate, mai mult, de la ele se așteaptă astfel de efecte, astfel încât un curs neîntrerupt al acestora poate deveni un semnal de începere a căutării unor înțelesuri ascunse. Fără a ne referi în amănunțime la motivațiile lui Ingarden în revendicarea unui curs neîntrerupt de gândire a succesiunii propozițiilor, hiatul condamnat de el posedă o funcție decisivă. Pentru că prin intermediul acestui hiat se produce o desprindere între corelatele propoziționale. Întreruperea legăturii așteptate nu va avea încă, ca semnal la nivel propozițional, o importanță deosebită. Cu toate acestea, ea este paradigmatică în diversele procese de desprindere și profilare active în textele de ficțiune pe parcursul lecturii. Necesitatea desprinderii și profilării

[12] Ingarden, *Vom Erkennen*, p. 32.

rezultă mai ales din faptul că obiectul textului de ficțiune nu posedă autodeterminarea obiectelor percepției, prin urmare neputând fi constituit decât de abia prin intermediul acestor desprinderi.

Aceste fapte pot fi explicate mai ușor făcând apel la perspectivele de text, mai ales pentru că textul de ficțiune nu dispune de obicei decât de un repertoriu de semnale foarte slab dezvoltat pentru a sublinia „situarea" fiecărei propoziții din succesiune în parte. Ghilimelele sau linia de dialog care indică vorbirea directă sunt probabil cel mai marcat semnal pentru a reda o propoziție ca pe o afirmație a unui personaj din roman. Pe de altă parte, vorbirea indirectă sau chiar vorbirea personajelor în stilul indirect liber (*erlebte Rede*) este deja mult mai slab marcată, iar asemenea semnale dispar cu totul la intervenția autorului, la desfășurarea acțiunii, precum și în poziția alocată cititorului ficționalizat în text. Se poate întâmpla ca în succesiunea propozițională să se spună ceva despre personaj, despre cursul acțiunii, o apreciere a autorului sau o perspectivă a cititorului ficționalizat, fără ca aceste segmente să fi fost marcate distinct unele față de altele prin semnale explicite. Cât de importante sunt aceste diferențe de profil poate fi observat din faptul că anumiți autori variază tipurile de caractere grafice pentru a reuși astfel să obțină o diferență care nu ar fi rezultat altfel din succesiunea propozițională decât cu oarecișe dificultăți. *The Sound and the Fury* a lui Faulkner este un exemplu grăitor în această privință – după cum astfel de semnale se găsesc de cele mai multe ori acolo unde, ca la Faulkner, Joyce sau la Virginia Woolf, este vorba de sondarea straturilor conștiinței care se sustrag formulării și a căror reprezentare reificată este evitată datorită faptului că prin diferențe marcate este creată o anume ordine etajată prin care se poate vorbi despre procesele de conștiință fără a face apel la coduri verbale și de explicație dominante. Dar dacă pornim de la cazul obișnuit, în succesiunea propozițională din roman abia dacă se ajunge practic la

o diferențiere între diferitele perspective ale naratorului, ale personajelor, ale acțiunii precum și a cititorului-ficțiune. Propozițiile, respectiv succesiunile propoziționale, se situează însă la niveluri diferite ale perspectivelor amintite, atingând uneori chiar poziții extreme, precum cele practicate de Joyce, care în unele pagini din *Ulysses* cu fiecare propoziție deschide caleidoscopic o altă perspectivă. Termenul „perspectivă" folosit aici implică faptul că dintr-un anumit unghi de vedere este vizat un anumit lucru. Apoi, el se referă la o formă de acces către lucrul vizat.[13] Ambele caracteristici sunt extrem de importante pentru un text ne-denotativ; pentru că aici unghiul de vedere și accesibilitatea oferă în primul rând condițiile sub controlul cărora trebuie produs obiectul textului. De aceea în conceptul de perspectivă folosit aici componenta „optică" va juca un rol mai puțin important, contând mai degrabă ideea de acces către lucrul intendat dintr-un anumit punct de vedere.

Dat fiind faptul că propozițiile textului se situează mereu în perspectiva propusă de ele, și punctul de vedere itinerant, la rândul lui, se va situa, în fiecare moment al lecturii, pe coordonatele unei anumite perspective. Momentele lecturii încep a se detașa, a se distinge unele de altele, astfel încât punctul de vedere itinerant va începe să sară între perspective. Prin aceasta perspectivele încep să se distingă între ele, astfel încât punctul de vedere itinerant se va articula mereu ca o triere a perspectivelor oferite de text. Prin urmare, hiatul din succesiunea propozițională propus de Ingarden este o premisă necesară a profilării reciproce a perspectivelor textului. În cazul în care acest hiat nu ar avea loc, lectura ar urma să se epuizeze în fluxul nearticulat, nesegmentat al purei durate. Dar pentru că punctul de vedere itinerant se articulează tocmai prin jocul de perspective, acest lucru înseamnă

[13] Pentru o caracterizare mai amănunțită a acestei funcții vezi C. F. Graumann, *Motivation. Einführung in die Psychologie 1*, Berna și Stuttgart 1971, p. 118.

că în momentele lecturii perspectivele şi situările depăşite deja rămân prezente în mod retenţional. Din toate acestea rezultă şi specificitatea momentelor articulate ale lecturii, care apar mereu acolo unde punctul de vedere itinerant îşi schimbă perspectiva. Schematic, această particularitate s-ar lăsa descrisă după cum urmează: articularea momentului lecturii se produce prin diferenţiere şi profilare. Acest lucru presupune însă ca momentul trecut al situării perspectivice precedente a punctului de vedere itinerant să poată rămâne prezent în chip retenţional. Pentru că numai aşa poate fi marcată diferenţa rezultată din schimbarea de perspectivă. Dar pentru că noul moment nu se prezintă într-o izolare pură, ci se naşte din desprinderea de momentul precedent, actualizarea retenţională a momentului trecut se preface într-o modificare permanentă a fiecărui *acum*. Aceasta este o structură decisivă pentru curgerea în timp a lecturii. Prin ea se instalează mai întâi perspectiva cititorului asupra textului. Şi dat fiind faptul că punctul de vedere itinerant nu se situează în exclusivitate la nivelul vreunei perspective a textului, locul cititorului în text nu se stabileşte decât datorită diversităţii posibilităţilor de combinare a perspectivelor textului. Aceste combinaţii au menirea de a dezvolta perspectivismul textului, fapt care nu este posibil decât prin intermediul modificărilor retenţionale ale momentelor articulate în lectură prin profilarea faţă de cele trecute. Această structură devine astfel premisa pentru transferul textului în conştiinţa cititorului.

Pentru a lămuri măcar în parte acest proces să ne oprim asupra unui astfel de moment al lecturii, cu ajutorul unui exemplu din romanul lui Thackeray, *Vanity Fair*. Dacă punctul de vedere al cititorului se situează într-o anumită fază a lecturii la nivelul perspectivei lui Becky Sharp – când aceasta îi scrie prietenei sale Amelia pentru a-i comunica la ce se aşteaptă de la noua ei îndeletnicire de pe moşia familiei Crawley –, perspectiva naratorului este mereu prezentă în fundal. Aceasta este deşteptată de un anumit semnal al

autorului, care dă şi titlul capitolului în care sunt scrise scrisorile, şi anume *Arcadian Simplicity*.[14] Semnalul despre care am vorbit atrage atenţia asupra unor păreri emise de narator cu privire la ambiţiile sociale şi mai ales asupra îndemânării cu care pare a se mişca mica marionetă Becky – „the little Becky puppet" – în acrobaţiile ei sociale. Selectarea perspectivei naratoriale face posibilă şi despărţirea de momentul trecut. Dar în acelaşi timp, în acest moment are loc o modificare a amândurora, prin profilarea individuală a perspectivelor de text interconexate. Dorinţa naivă a lui Becky de a face tot ce-i stă în putinţă pentru a fi pe placul noilor stăpâni este anulată ca şi expresie a drăgălăşeniei declarate de ea şi se preschimbă într-un oportunism habitual. Concomitent, metafora naratorului, care vorbeşte despre Becky ca despre o marionetă pe sârmă, începe a se individualiza într-o formă – tipică secolului al XIX-lea – a oportunismului. Pentru că acest oportunism promite succesul dorit doar atunci când modul de a-şi traduce în viaţă scopurile respectă codurile morale, fără însă ca eroul să fie motivat de uitarea de sine presupusă de morală. A putea să manipulezi morala – iar prin aceasta regulile cele mai importante de conduită ale societăţii burgheze din secolul al XIX-lea – se dovedeşte a fi o nuanţare a perspectivei naratorului, care are loc pe fundalul perspectivei personajului. Astfel, în fiecare moment al lecturii se emite un semnal care luminează anumite aspecte din memorie – semnal mai mult sau mai puţin perceptibil – care poate activa actualizarea retenţională a perspectivelor textului într-o astfel de măsură, încât profilarea acestora una faţă de cealaltă să devină o condiţie intrinsecă a modificării lor. În acest sens, exemplul oferit dovedeşte deja că lectura nu decurge într-un singur sens de neîntors, ci că actualizarea retenţională

[14] Mai multe amănunte, precum şi premisele pentru argumentaţia ce urmează pot fi găsite în cartea mea *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (UTB 163), München 1972, pp. 179 şi urm.

permite perspectivei să se întoarcă înapoi, fapt prin care *acum* basculează într-un trecut modificat. Şi pentru că perspectiva naratorului anulează ceea ce a fost spus în mod explicit în perspectiva personajelor, se naşte o configuraţie de sens care face ca personajul să pară oportunist, iar comentariul naratorului să se individualizeze.

Pe de altă parte, această modificare are repercusiuni asupra aşteptărilor iniţiale. Iar aceasta pentru că actualizarea retenţională a unei situări perspectivice precedente nu înseamnă doar că momentul actual este modificat; acest lucru înseamnă şi că modificarea despre care am vorbit începe să prestructureze, la rândul ei, protenţia. Aşteptările astfel rezultate sunt din punctul de vedere al împlinirii potenţiale întotdeauna multidirecţionate. Aplicând toate acestea asupra exemplului dat, rezultă următoarele: aşteptările născute aici se îndreaptă către alternativele figurând o împlinire ulterioară, respectiv un eşec pentru oportunismul lui Becky. În primul caz confirmarea aşteptării „împlinirea lui Becky" ar trezi o aşteptare privind societatea, în al doilea caz, confirmarea alternativei „eşecul lui Becky" ar isca aşteptări în ceea ce priveşte sorţii acestui tip de oportunism în această societate. Dar poate că în acest moment perspectivele personajelor s-au individualizat deja într-o asemenea măsură, încât nişte aşteptări atât de generale vor fi actualizate în cel mai bun caz ca un cadru al celor aşteptate, căruia noi îi aşteptăm o saturare mai nuanţată. În loc de a ne pregăti pentru victoria sau înfrângerea oportunismului, ne aşteptăm mai curând la repercusiunile specifice unei astfel de conduite. Acesta este scopul servit de punerea în perspectivă a perspectivei personajelor. Pentru că în momentul în care o privim pe Amelia cea simplă şi plină de suspine, căreia în momentul ales de noi Becky tocmai îi scrie, iese la iveală o perspectivă diferită asupra oportunismului, alta decât cea a nobilimea în mijlocul căreia începe a se mişca Becky. Orizontul gol astfel creat permite în consecinţă profilarea individualizată a acelei variante

de oportunism, pe care vrea să o stigmatizeze autorul ca *signum* al societății.

Astfel se clarifică și schema punctului de vedere itinerant. Schimbarea prefigurată a perspectivei provoacă o profilare a fiecărei perspective de text în parte, acestea dezvoltându-se în orizonturi reciproce.[15] Orizontul oferă acelui element care se află în prim plan un contur determinat; pentru că acest contur oferă premisa decisivă pentru existența unei forme. Noul schimb de perspectivă purcede înnoit la estomparea acestei forme, în momentul în care aceasta intră în fundal, pentru a alcătui în calitatea sa de orizont conturul unei noi forme ce, prin urmare, este condiționată de acesta. Dacă în fiecare moment articulat al lecturii are loc un schimb de perspectivă, atunci acest lucru înseamnă că perspectivele textului, fiecare cu profilul său distinct, sunt indisolubil legate între ele, începând cu orizontul gol al amintirilor ce încep să se șteargă, trecând prin modificările retenționale respective, precum și prin direcționările protenționale rezultate din acestea și sfârșind cu orizontul gol al așteptărilor. În acest mod, trecutul și viitorul, cu diversele lor nuanțe, sunt mereu în plină desfășurare în curgerea în timp a lecturii, iar punctul de vedere itinerant dezvoltă prin operațiile sintetice textul în conștiința cititorului ca pe o rețea de raporturi. Astfel și extensia temporală a lecturii începe să se spațializeze. Pentru că retenția și protenția favorizează eficacitatea formulării verbale a textului în fiecare moment articulat al lecturii ca instrucțiune în vederea combinării perspectivelor textului. Căpătăm prin urmare iluzia unei dimensiuni spațiale, a unei adâncimi structurate, iar aceasta ne dă senzația de parcă în timpul lecturii ne-am mișca într-o lume.

---

[15] Smith, pp. 185 și urm., explică cu argumente psiholingvistice în ce măsură trebuie descoperite și stabilizate în procesul lecturii diferențele, respectiv profilările contrastive.

Această schemă generală a punctului de vedere itinerant are nevoie de încă o completare pentru a marca cu exactitate acel stadiu în care structura textului se transformă într-o activitate constitutivă, diferențiată și individualizată, pe care o îndeplinește cititorului. Modul în care se pun reciproc în lumină perspectivele textului nu se petrece de obicei într-o succesiune temporală rigidă. Dacă s-ar petrece astfel, atunci cele citite mai devreme ar dispărea din ce în ce mai mult din memorie, pentru că ar deveni din ce în ce mai inactuale. Prin urmare, semnalele date de perspectivele textului nu retrezesc în amintire doar ceea ce s-a întâmplat cu scurt timp în urmă, ci de multe ori chiar momentele deja căzute în uitare ale altor perspective. Schema punctului de vedere itinerant cunoaște astfel o diferențiere importantă. În cazul în care un fascicul de lumină cade pe o situație impregnată în amintire, cele retrezite astfel cu o anumită intenție în memorie nu se vor ridica izolat, ci vor apărea mereu într-un context. În momentul în care se extrage ceva anume din rezerva de amintiri, acel ceva va apărea prin urmare întotdeauna în relație de dependență cu altceva. Din toate acestea rezultă în primul rând limitele semnalelor emise de text. Pentru că aceste semnale nu trezesc interdependența celor rememorate, contextul lor, ci, mai degrabă, acest raport rezultă din conștiința retențională a cititorului. Fascicolul-semnal se adresează astfel numai sedimentelor retrezite în memorie, în vreme ce conștiința retențională a cititorului va determina măsura și felul în care vor fi contextualizate sedimentele restaurate. Contextul nu poate fi determinat într-un mod suficient de către semnalul anamnetic. Dar pentru că sedimentele restaurate nu sunt independente de contextul lor, ele se oferă astfel încât să poată fi actualizate dintr-un punct ce se află în afara lor, de vreme ce trimit la contextul lor. Așadar este posibil ca în cele restaurate să se distingă anumite aspecte care nu erau atât de evidente în momentul sedimentării acestora în amintire. Din toate acestea rezultă că această trezire la viață provocată de semnalul emis de text lasă să transpară sedimentele restaurate în

orizontul observabilității lor potențiale. Astfel se distinge un reper schematic, la nivelul căruia se contopește semnalul emis de text cu activitatea conștientă a cititorului într-un act productiv care nu poate fi redus doar la una dintre componentele sale. Și pentru că acest act aduce sedimentele restaurate în orizontul observabilității lor, va avea loc o apercepție, dat fiind faptul că restaurarea și contextualizarea sa se află din punctul de vedere al cititorului într-o strânsă comuniune, într-un întreg sintetic, prin intermediul căruia sedimentele restaurate pot fi mereu sesizate ca prezent.

Această situație este de o deosebită importanță în elaborarea unei obiectualități estetice pe parcursul lecturii. Dacă semnalul care trezește la viață sedimentele amintirii pune în mișcare o activitate a conștiinței prin care complexul restaurat apare într-un orizont, atunci el leagă în același timp configurația de sens care decurge de aici de acel moment care de fapt emite semnalul, și care aparține acelei perspective de text în care se găsește în acea clipă punctul de vedere itinerant. Dacă însă perspectiva restaurată se prezintă deja ca o configurație de sens și nu ca un element izolat, ea se va impune în mod necesar ca un spectru diferențiat de observație pentru perspectiva restauratoare, ce va cunoaște astfel o individualizare sporită.

Acest lucru poate fi exemplificat apelând tot la Thackeray. Semnalul textual „Arcadian Simplicity" invocă perspectiva naratorului exact în momentul în care cititorul împărtășește mai mult sau mai puțin perspectiva personajului, pentru că Becky scrie o scrisoare, iar asta înseamnă că ne găsim în fața unei perspective personale narate la persoana I, despre care Butor a scris că „în momentul în care cititorul este transpus în locul eroului, el trebuie să fie transpus și în clipa acestuia, el nu trebuie să cunoască ceea ce eroul nu cunoaște, iar lucrurile trebuie să îi apară așa cum îi apar și acestuia."[16]

[16] Michel Butor, *Répertoire* II, traducere în germ. de H. Scheffel, München 1965, p. 98.

Semnalul „Arcadian Simplicity" este un semnal ironic explicit, deşteptând registrul ironic din perspectiva naratorială. „Simplitatea arcadiană" pare a fi o formă destul de blândă de ironie, fapt care permite celorlalte forme de ironie să se actualizeze ca făcând parte din context. În comparaţie cu celelalte variante ale sale, acest termen ironic se deschide judecăţii sub aspectul justeţii sale. Formula ironică se actualizează într-un raport de orizonturi, iar acest lucru înseamnă că dacă în acest moment perspectiva naratorului şi cea a personajului se prezintă prin prisma semnalului care le resuscită ca două orizonturi reciproce, atunci dorinţa centrală a lui Becky de a fi pe placul tuturor nu se poate afirma pe fondul unei ironii pure, ci pe unul care deconspiră intenţia acesteia pe fundalul întrebării suplimentare privind justeţea sau injustеţea ironiei; astfel chiar lipsa de justeţe conferă intenţiilor lui Becky o dimensiune care – chiar dacă nu este exprimată literal în text – dispune de un înalt grad de individualitate semantică.

Suprafeţele de proiecţie ale celor două perspective de text îşi alocă astfel reciproc un anumit relief. Ironia evocată în perspectiva naratorului se transformă într-un îndemn de a evalua ceea ce doreşte personajul, iar această dorinţă a personajului, confruntată cu perspectiva naratorului, o supune pe cea din urmă, la rândul ei, aprecierilor privindu-i justeţea. O dată în plus raportul orizonturilor născut din actul retenţional de restaurare a fost astfel din nou diferenţiat, iar această ordonare diferenţiată a raporturilor de perspectivă, aşa cum se manifestă ele în actul lecturii, constituie, la rândul ei, un impuls în procesul de sintetizare iniţiat de cititor, din care încep a se dezvolta prin imaginare anumite obiecte ale textului.

Dacă perspectivele restaurate ale textului se actualizează în momentul articulat al lecturii mai puţin în propriile elemente, ci mai curând în anumite configuraţii de sens, această structură intersubiectivă este întotdeauna şi condiţia

realizării subiective a fiecărei perspective în parte. Pentru că va depinde de foarte mulți factori de ordin subiectiv în ce măsură raporturile dintre perspective, prefigurate de text, vor putea fi împlinite prin intermediul conștiinței retenționale. Dacă contextualizarea celor restaurate cu o anumită intenție joacă un rol decisiv în configurația sensului unei perspective restaurate, care servește la rândul ei ca orizont pentru perspectiva restauratoare, atunci capacitatea de rememorare, interesul, atenția și competența constituie condițiile pentru măsura în care se actualizează relațiile contextuale. De această măsură destul de instabilă depind în primul rând aperceptiunile care rezultă din corelarea elementului restaurat la vecinătățile sale. Raportul dintre orizonturi constituit astfel se reflectă însă iarăși asupra individualizării perspectivei restauratoare, care va manifesta nuanțe diferite de la un cititor la altul. Aici se află așadar sursa elaborării diferite și subiective a structurii intersubiective, prefigurată de punctul de vedere itinerant, proprie actelor de sesizare a textelor de ficțiune. Structura intersubiectivă este însă cea care facilitează înțelegerea asupra realizărilor sale de fiecare dată subiective.

Mai important este însă faptul că punctul de vedere itinerant îi permite cititorului să desfășoare textul în multitudinea de raporturi menținute de perspectivele sale, care capătă un profil distinct una față cealaltă la schimbarea punctului de vedere. Din toate acestea rezultă o rețea de potențiale raporturi a căror particularitate constă în faptul că aici nu sunt legate doar niște simple date izolate din perspective textuale diferite, ci că perspectivele restauratoare și cele restaurate se întâlnesc în raporturi poziționale de observare reciprocă. Punctul de vedere itinerant dezvoltă astfel o rețea de raporturi, care ține la dispoziția cititorului în momentele articulate ale lecturii în chip potențial întregul text. O astfel de rețea de raporturi nu poate însă fi niciodată realizată pe de-a întregul; în pofida acestui fapt, ni se oferă un fundament pentru

multiplele decizii de selecţie care se ivesc pe parcursul lecturii şi care – după cum o dovedeşte şi bogăţia de interpretări – nu mai sunt identice din punct de vedere intersubiectiv, menţinându-se însă inteligibile în plan intersubiectiv în măsura în care au răsărit în vederea optimizării acestei reţele de raporturi.

3. Corelate în conştiinţă ale punctului de vedere itinerant

a) Producerea de consistenţă ca bază a implicării[17] *în textul-eveniment*

Punctul de vedere itinerant desemnează modul în care cititorul este prezent în text. Această prezenţă se lasă determinată în actul de structurare a textului, care este astfel desfăşurat în orizonturile interioare ale amintirii şi aşteptărilor. Mişcarea dialectică ce izvorăşte astfel are ca efect o modificare permanentă a amintirii, precum şi o complicare a aşteptărilor. În acest sens lucrează şi perspectivele profilate ale textului, ce se stabilizează ca orizonturi alternativ-reciproce, întreţinând astfel o legătură permanentă unele cu celelalte. Această dialectică a orizonturilor devine impulsul pentru activităţile sintetice pe care le are de realizat cititorul. Pentru acestea putem reţine că: „... este prerogativa receptorului, nu o caracteristică a stimulului, de a decide care diferenţe sunt semnificative – care seturi de caracteristici vor livra criteriile –

---

[17] *Verstrickung* în orig. a fost tradus aici prin „implicare" în accepţia cea mai generală, dar termenul trimite prin sensuri secundare ca „încâlcire", „împletire", „întreţesere" la metafora textului ca *textură*, de la care se revendică şi conceptul central la Wolfgang Iser de „wirken" „a acţiona", „a avea efect", dar şi „a ţese". În traducerea engleză apare „entanglement", dar şi „involvement" (n. tr.).

în stabilirea echivalențelor."[18] Sintezele sunt întâi grupări, prin care se stabilesc echivalențe între perspective ale textului aflate în interacțiune, care posedă caracterul unei configurații de sens. Astfel iese la iveală o activitate centrală a lecturii. Când punctul de vedere itinerant despliază, desfășurând textul în structuri în interacțiune, această activitate de organizare manifestă aici devine baza sesizării și înțelegerii textului.

O observație a lui Gombrich subliniază particularitatea procesului ce se desfășoară aici: „În citirea imaginilor, ca și în auzirea vorbirii, este întotdeauna greu de făcut deosebirea între ce ne e dat și ceea ce adăugăm noi în procesul proiectării declanșat de recunoaștere .... presupunerea privitorului este aceea care verifică harababura de forme și culori pentru a-i da un înțeles coerent, cristalizând-o într-o formă de îndată ce a aflat o interpretare consistentă."[19] În procesul schițat aici – pe care Gombrich l-a descifrat preocupându-se cu textele și pe care l-a utilizat apoi și în citirea imaginilor – se ascunde o problemă, a cărei elucidare ar putea spune ceva despre producerea consistenței în actul lecturii. Interpretarea consistentă sau *Gestalt*-ul (formă, structură; n. tr.) se dovedește un produs care rezultă din interacțiunea dintre cititor și text, neputând fi redus, deci, nici la caracteristicile textului, nici la dispozițiile cititorului. Experimentele psiholingvistice ale lecturii au arătat că sensurile nu pot fi surprinse nici printr-o

---

[18] „... it is the prerogative of the perceiver, not a characteristic of the stimuli, to decide which differences shall be significant – which sets of features shall be criterial – in the establishment of equivalences." – Smith, p. 113.

[19] E. H. Gombrich, *Artă și iluzie. Studiu de psihologie a reprezentării picturale*, traducere de D. Mazilu, prefață de Balcica Măciucă, Editura Meridiane, București, 1973, p. 285. – Ed. cit.: E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londra 1962, p. 204: „In the reading of images, as in the hearing of speech, it is always hard to distinguish what is given to us from what we supplement in the process of projection which is triggered off by recognition ... it is the guess of the beholder that tests the medley of forms and colours for coherent meaning, crystallizing it into shape when a consistent interpretation has been found."

decodare directă, nici printr-una indirectă a literelor ori cuvintelor, putând fi obţinute abia printr-un efect de grupare. „Când citim o pagină de text, atenţia nu ne este îndreptată către micile defecte ale hârtiei, deşi ele se află în centrul câmpului nostru vizual; iar despre forma literelor de tipar folosite vom avea doar o imagine neclară, latentă. Dintr-o perspectivă şi mai înaltă, din numeroasele lucrări ale psihologilor percepţiei, ştim despre cititul textelor tipărite (Richaudeau, Zeitler, Shen) că, în timpul cititului continuu de lungă durată, numărul punctelor de focalizare pentru ochi la nivelul unui rând nu este mai mare de două sau trei şi că este imposibil pentru ochi să sesizeze forma fiecărei litere. Aici există numeroase «iluzii tipografice» şi toate studiile au demonstrat valabilitatea teoriei gestaltiste în detrimentul concepţiilor unilaterale ale tastării şi scanării semn cu semn."[20] Dacă atunci când citim am parcurge un proces similar cu tastarea şi scanarea literelor şi cuvintelor, atunci procesul lecturii ar fi o simplă aducere în atenţie a acestor unităţi, care încă nu sunt unităţi purtătoare de sens. „Sensul se află la un nivel al limbii unde cuvintele nu au ce căuta ... Sensul face parte din structura de adâncime, din nivelul semantic, cognitiv. Şi vă veţi aminti că între nivelul de suprafaţă al limbii şi cel de profunzime nu există o corespondenţă de unu la unu. Sensul va dăinui mereu şi fără cuvinte."[21]

Dacă sensul nu se manifestă în cuvinte şi dacă cititul nu este o identificare continuă a unor semne verbale individuale, atunci de abia grupările *Gestalt*-urilor au ca efect o posibilă sesizare (*Erfassung*) a sensului. Definiţia minimă a acestor

---

[20] Abraham A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, traducere în germ. de H. Ronge ş. a., Köln 1971, p. 59.

[21] „Meaning is at a level of language where words do not belong ... Meaning is part of the deep structure, the semantic, cognitive level. And you may recall that between the surface level and the deep level of language there is no one-to-one correspondence. Meaning may always resist mere words." – Smith, p. 185.

Gestalt-uri ar putea fi dată, folosind un termen modelat de Moles, de „autocorelarea" semnelor textului[22]. Prin „autocorelare" legătura între semnele textului se presupune ca fiind deja descrisă, şi anume ca relaţia de interconectare între semne, fără să fie vorba încă de stimularea anumitor dispoziţii ale cititorului. O grupare *Gestalt* ar apărea, prin urmare, mai întâi prin corelarea semnelor între ele; acestea trebuie aduse într-un context, pe care îl numim consistenţă, dar este foarte posibil ca aceste contexte să devină ele însele semne pentru viitoare corelări. Autocorelarea susţine două lucruri: abia relaţia creează *Gestalt*-ul; *Gestalt*-ul însă nu este relaţia însăşi, ci echivalentul ei, adică acea proiecţie despre care a vorbit Gombrich. Participarea cititorului la *Gestalt* constă în identificarea relaţiei semnelor, şi fie şi numai din aceasta rezultă că astfel de proiecţii nu exprimă înţelegeri arbitrare, sustrase textului, chiar dacă *Gestalt*-ul, ca echivalenţă identificată, rezultă din schema hermeneutică a anticipării şi împlinirii relaţiei semnelor, aşa cum a fost ea sesizată.

Aceasta situaţie şi consecinţele ei pot fi clarificate prin intermediul următorului exemplu, ce a fost invocat deja într-un alt context. Fielding, în cartea sa *Tom Jones,* introduce pe Allworthy ca *homo perfectus*. El locuieşte în Paradise Hall „şi ... putea fi numit prea bine favoritul naturii şi al norocului."[23] Într-un nou capitol este introdus Dr. Blifil în cercul familiei Allworthy, şi se spune despre el: „doctorul avea o recomandare ceva mai pozitivă: era un om foarte cuvios; dacă cucernicia lui era prefăcută sau sinceră, n-aş putea s-o afirm, întrucât nu cunosc nici o iarbă miraculoasă graţie căreia să deosebesc adevărul de minciună."[24] Totuşi este vorba despre

---

[22] Cf. Moles, pp. 140 şi urm.

[23] Henry Fielding, *Tom Jones. Povestea unui copil găsit,* traducere de Al. Iacobescu, revizuită de Ion Pas, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, volumul I, cartea I-a, capitolul 2, p. 15. – Fielding, p. 3 (ed. cit.): „and ... might well be called the favourite of both nature and fortune".

[24] Ibid. (ed. rom.), I, 10, p. 51. – Ibid, p. 26 (ed. cit.): „the doctor had one positive recommendation – this was a great appearance of religion. Whether

faptul că doctorul părea asemeni unui sfânt. În acest punct al textului, în care vrem să ne oprim încă o dată, este dată o anumită cantitate de semne, ce pune în mişcare un anumit joc al corelaţiilor. Semnele denotă întâi că Blifil are un aer de profundă religiozitate şi că Allworthy este un om perfect. În acelaşi timp, naratorul lansează un semnal de atenţionare care se referă la o diferenţiere necesară între adevărat şi fals. Apoi Blifil îl întâlneşte pe Allworthy şi astfel perspectiva de reprezentare a lui Allworthy păstrată latent, retenţională, devine prezentă. Două segmente din modul de reprezentare al personajelor îşi devin orizonturi unul pentru celălalt – mai ales prin semnalul explicit al naratorului. Prin cititor se realizează o corelare a semnelor verbale şi astfel se ajunge la un *Gestalt*, o grupare a celor două complexe de semne. Dacă în cazul lui Blifil semnele denotă aparenţa unei religiozităţi profunde, iar în cazul lui Allworthy perfecţiunea, atunci semnele naratorului denotă o anumită necesitate, aceea de a folosi criterii de diferenţiere. Echivalenţa semnelor rezultă în momentul în care conştientizăm fariseismul lui Blifil şi naivitatea lui Allworthy, moment în care este înţeleasă şi necesitatea distincţiei dintre adevărat şi fals denotată de narator. Blifil îşi ia aparenţa de om foarte religios pentru a-l impresiona pe Allworthy, pentru a se strecura în familia acestuia şi a-şi însuşi eventual averea acesteia. Allworthy se încrede în aparenţe pentru că perfecţiunea nu îşi poate imagina nicidecum o stare ideală mimată. Conştientizarea unuia ca şarlatan şi a celuilalt ca naiv înseamnă realizarea unei echivalenţe din cele trei segmente diferite ale perpectivelor de reprezentare (cele două segmente ale personajelor şi cel al naratorului), echivalenţă care posedă caracterul unui *Gestalt* consistent. În *Gestalt* sunt anulate tensiunile ce au rezultat din diferitele complexe de semne. *Gestalt*-ul nu este prezent în mod explicit în text, ci se creează ca proiecţie a cititorului,

---

his religion was real, or consisted only in appereance, I shall not presume to say, as I am not possessed of any touchstone which can distinguish the true from the false."

ghidată în măsura în care rezultă din identificarea relațiilor dintre semne. În cazul prezent aici, *Gestalt*-ul este de un tip anumit, pentru că prin această grupare se reprezintă acel lucru pe care semnele verbale nu îl spun, adică intenția se reprezintă drept contrariul celor spuse.

Astfel semnele lingvistice câștigă un anumit înțeles abia prin coerența *Gestalt*-ului; acest înțeles se instalează – ca în exemplul citat – grație modificărilor reciproce cărora le sunt supuse pozițiile în virtutea echivalenței solicitate. Coerența *Gestalt*-ului ar putea fi astfel desemnată, folosind un termen al lui Gurwitsch, ca noema perceptuală a textului[25]. Prin aceasta se înțeleg următoarele: dat fiind faptul că prin fiecare semn se oferă conștiinței mai mult decât semnul în sine, acesta trebuie să fie inclus într-o unitate cu contextele sale de referință. Unitatea noemei perceptuale se naște însă prin actele de sesizare ale cititorului, care identifică relațiile dintre semnele lingvistice, pentru a concretiza astfel complexul de referințe nemanifest verbal. Astfel, semnele lingvistice, implicațiile lor, relația lor reciprocă, cât și actele de identificare ale cititorului sunt aduse la unitate în noema perceptuală; textul începe să existe ca *Gestalt* în conștiință.

Noema perceptuală poate să nu pună probleme încă pentru exemplul din Fielding discutat aici; coerența *Gestalt*-ului dobândită aici ar putea să pretindă într-o mare măsură o valabilitate intersubiectivă. Dar acest *Gestalt* nu există în izolare. Dacă complexele de semne diferite Allworthy/Blifil năşteau o tensiune ce a putut fi redusă fără greutate la o echivalență, se pune întrebarea dacă acest *Gestalt* prin care Allworthy este reprezentat drept Naivul, iar Blifil ca Şarlatanul, este închis în mod definitiv deja de aici. Ştim că *Gestalt*-urile incomplete creează iarăşi o tensiune, care cere coerența

[25] Cf. Aron Gurwitsch, *The Field of Consciousness*, Pittsburgh ²1964, pp. 175 şi urm. Gurwitsch dezvoltă acest concept în descendența conceptului husserlian de *Wahrnehmungssinn*, „sens al percepției".

unui *Gestalt* cu o putere sporită de integrare. În cazul în care socotim că *Gestalt*-ul, în care poziția lui Allworthy ca naiv și cea a lui Blifil ca șarlatan sunt aduse la o echivalență, este cu adevărat închis, atunci aceasta ar însemna că Allworthy este păcălit de un Tartuffe. O astfel de configurație de sens nemulțumește însă și apar întrebările „de ce" și „din ce cauză", determinate nu în ultimul rând de semnalul tras de povestitor, care ne arată cât de greu este să găsim o piatră de încercare care ar permite să discernem cu claritate între adevăr și fals. A atenționa cititorul asupra problemei criteriilor de discernământ valabile, pentru a restrânge apoi aria de aplicabilitate a diferenței între adevăr și fals găsite de el doar la acest caz, ar însemna să se sustragă perspectivei narative intenția ei generalizatoare. Astfel, prin coerența de *Gestalt* realizată – și care face ca Allworthy să fie expus unui Tartuffe – nu se intenționează a se spune doar atât, ci mai mult. Acest „mai mult" nu este arbitrar; el este dirijat de greutatea semnalului tras de narator și de descoperirea paradoxală ce survine cu claritate în *Gestalt*, că perfecțiunii în mod sigur îi lipsește ceva. Totuși, se creează un anumit spațiu de joc prin felul în care se poate închide deschiderea latentă a *Gestalt*-ului creat. Următoarele posibilități ni s-ar oferi, fără însă a le epuiza pe toate: 1. Dacă cititorul îl recunoaște în Blifil pe Tartuffe, de ce nu îl recunoaște în această ipostază și Allworthy, dacă tot este perfect? *Ergo* perfecțiunii îi lipsește un atribut esențial: discernământul. Prin aceasta este adusă în memorie o decizie greșită a lui Allworthy, ținută retențional; el o condamnase în postura de judecător de pace pe Jenny Jones, o servitoare cu o bună reputație, bazându-se doar pe aparența vinei. 2. De ce lipsa discernământului trebuie evidențiată tocmai în profilul unui om perfect? Inversiunea paradoxală pare să evidențieze importanța discernământului – *Gestalt* al sensului, pe care naratorul îl susține

în intervențiile sale. 3. Dacă pe moment ne simțim superiori omului perfect, pentru că noi vedem ceea ce el nu poate să vadă, se pune întrebarea, dacă, în baza acestei superiorități temporare, nu ar trebui să conştientizăm şi ceea ce omul superior posedă şi nouă ne scapă? Posibilitățile enumerate ilustrează în câte direcții diferite poate fi închisă vastitatea unui *Gestalt* de prim nivel prin contextul de indicii pe care acesta îl conține. Deschiderea dă de înțeles şi că în ea sunt dispuse diferite posibilități prin care *Gestalt*-ul de nivel unu poate fi depăşit într-o coerență de gradul al doilea. Aceasta însă înseamnă că în deschiderea latentă a *Gestalt*-urilor create sunt incluse decizii de selecție pentru o posibilă închidere a lor. Noema perceptuală, ce se creează atunci, arată în mod sigur urmele unor preferințe subiective ale actului intersubiectiv de sesizare şi producere a consistenței. Posibilitățile enumerate se dovedesc a fi paradigme de selecție cu direcții finale diferite. Toate sunt legitime, deşi vizează lucruri foarte diferite. Prima paradigma s-ar putea defini ca realizare a temei: discernământul este central firii umane. Cea de a doua paradigmă ar fi realizarea semnificanței tematice. Discernământul se dobândeşte în mod vădit doar trecând prin experiența negativă a lipsei de discernământ şi nu este ceva acordat prin buna voință a sorții sau a naturii. De aceea Fielding permite coliziunea dintre discernământ şi perfecțiune, anume pentru a sublinia necesitatea experienței. Cea de a treia paradigmă, în sfârşit, realizează intenția didactică: cititorul este determinat să se vadă prin prisma figurilor pe sine, căci simțul ascuțit al discernământului este inutil dacă nu e dublat de ancorare morală, fără de care ar conduce doar la şarlatania lui Blifil.

Desigur, cu acestea nu sunt epuizate posibilitățile diferitelor selecții. Exemplul este dezvoltat aici doar atât cât să se poată trage o concluzie generală asupra producerii consistenței

în lectură. Două modalităţi separabile una de alta ies în evidenţă. Una se arată în figura lui Allworthy păcălit de un Tartuffe, cealaltă în paradigmele de selecţie exemplificate, unde, în primul caz, domina un consens intersubiectiv foarte mare, iar în celălalt, dimpotrivă, o anume vastitate a posibilităţilor de alegere. Totuşi ambele tipuri de creare a *Gestalt*-ului sunt strâns legate, ele se unesc chiar în schema producerii consistenţei. Deci, *Gestalt*-ul, în varianta primă, reprezintă constelaţii de figuri şi ansambluri de acţiuni, pe scurt, ceea ce, în sens aristotelic, se numeşte fabula textului. Că relaţia figurilor între ele, cât şi secvenţele acţiunii rezultate din această relaţie a figurilor nu se realizează după modelul tastării şi scanării, ci ca formare a unui *Gestalt*, a reieşit foarte clar din exemplu. *Gestalt*-ul – Allworthy este păcălit de un Tartuffe – a apărut din modificările retenţionale ale semnelor lingvistice, prin care denotata perfecţiune a lui Allworthy şi denotata aparenţă de adâncă religiozitate a lui Blifil au fost transformate în egală măsură în echivalenţa *Gestalt*-ului. Deci chiar şi crearea nivelului acţiunii, a *plot*-ului unui text în conştiinţa receptorului se realizează ca producere de *Gestalt*. Dar acest nivel al acţiunii nu este un scop în sine; căci prin intermediul lui se semnifică mereu ceva, ceea ce se poate observa din simplul fapt că o poveste nu este povestită pentru acţiunea ei, ci pentru valoarea de exemplu a unui astfel de *plot*. De aceea *Gestalt*-ul care reprezintă un moment al acţiunii nu este închis definitiv. *Gestalt*-ul se lasă închis de abia atunci când ceea ce este semnificat aici ca inteligibilitate a constelaţiei acţiunii devine reprezentabil printr-un alt *Gestalt*. În acest punct apare – aşa cum s-a arătat în exemplu – un evantai de posibilităţi ce pot fi realizate mereu doar în mod selectiv. Deci în crearea *Gestalt*-ului acţiunii guvernează o univocitate intersubiectivă de înalt grad, pe cand la nivelul sensului se iau decizii de selecţie, care nu sunt subiective

pentru că sunt caracterizate de bunul plac, ci pentru că un *Gestalt* se închide abia atunci când este aleasă una şi nu mai multe variante simultan. Tocmai tensiunea pe care o lasă *Gestalt*-ul la nivelul *plot*-ului cere – pentru a fi redusă – gradul de univocitate al unui *Gestalt* al sensului închis, ce nu poate fi realizat decât prin procesul de selecţie. Că selecţiile sunt influenţate de dispoziţiile individuale ale cititorului, de conţinuturile conştiinţei sale, de viziunile sale condiţionate istoric şi social – pe scurt, de experienţa sa –, acest lucru nu schimbă cu nimic faptul că *Gestalt*-urile de la nivelul *plot*-ului ţin la dispoziţie un evantai de sensuri posibile, care este dat dinainte, ca structură, oricărei realizări condiţionate subiectiv. Dar în acelaşi fel se înţelege că o anumită optimizare a acestui dat iniţial rămâne dependentă de competenţa cititorului. În acest sens are dreptate Sartre când spune: „Cititorului îi mai rămâne totul de făcut, şi totuşi totul este deja făcut; opera există doar la nivelul abilităţilor sale; în timp ce el citeşte şi creează, el ştie că ar putea merge citind mai departe, că ar putea crea încă mai profund; şi de aceea opera i se pare inepuizabilă şi impenetrabilă precum un obiect. Această productivitate, pentru care nu se pune chestiunea calităţii şi care se metamorfozează în faţa ochilor noştri şi după chipul subiectivităţii care o naşte în obiectivităţi impenetrabile, aş compara-o cu plăcere cu acea «intuiţie raţională», pe care KANT a rezervat-o raţiunii divine."[26]

Cum se pot imagina acel „a crea încă mai profund" şi „obiectivităţile impenetrabile" ce reies astfel, au arătat, în marginea exemplului din Fielding, paradigmele selecţiei, în care *Gestalt*-ul de la nivelul acţiunii se ramifica în polisemia

[26] Sartre, *Was ist Literatur?*, p. 29 (pasajul citat a fost retradus în româneşte din germană pentru a păstra felul în care Wolfgang Iser îl citează pe Sartre în textul său mai departe, n. tr.); cf. şi Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (stw 107), Frankfurt 1974, pp. 165 şi 169.

concretă a semnificațiilor create. Fiecare decizie de selecție posedă caracterul unei „obiectivități impenetrabile" în măsura în care *Gestalt*-ul de sens ce rezultă de pe urma ei rămâne accesibil intersubiectiv, chiar dacă decizia luată își pierde determinarea în fața evantaiului de posibilități ale subiectului concret.

Aici se oferă un punct de sprijin pentru o calitate importantă a *Gestalt*-ului, care – așa pare – folosește ficțiunii la consolidarea corelatelor sale în conștiința receptoare. *Gestalt*-ul, așa știm, se închide în măsura în care tensiunea dintre semnele ce trebuie grupate scade. Acest lucru este valabil și pentru secvența de *Gestalt*, ce se formează în măsura în care acea *good continuation* este luată în considerare ca mod al concatenării, ca principiu al coerenței. Echivalența semnelor se naște din modificarea reciprocă, ce se impune dacă așteptările anticipate își găsesc împlinirea. Așteptările reprezintă o precondiție centrală pentru producerea unei iluzii, în sensul că ele ne îndreaptă către ceva definit și ne abate atenția de la restul. Astfel Gombrich are dreptate, când spune: „(Ori de câte ori) se insinuează citirea consistentă ... este întronată iluzia."[27] Însă producerea de consistență nu este ea însăși un proces al iluziei; dar consistența se realizează în urma grupărilor într-un *Gestalt*, ce posedă un moment iluzionar în măsura în care întregul reprezentat de fiecare din ele – și mai cu seamă, atunci când acest întreg este produsul deciziei de selecție – nu reprezintă o caracteristică a textului, ci deja o reprezentare a unei configurații de sens. Căci textul de ficțiune este ca sistem de semne non-denotativ întâi deschis, ceea ce înseamnă că el nu se epuizează în denotarea datelor empirice deja existente. Astfel el i se oferă cititorului ca o ofertă de structurare, prin care se poate constitui ceva care nu există ca atare în lumea empirică a obiectelor. Pentru acest

[27] „(Whenever) consistent reading suggests itself ... illusion takes over." – Gombrich, *Art and Illusion*, Londra 1962, p. 278.

proces de constituire trebuie însă luate în calcul aceleaşi premise care sunt valabile pentru actele de sesizare şi înţelegere în genere, iar acestea se referă la producerea consistenţei. Aceasta se realizează ca urmare a *Gestalt*-urilor ce trebuie continuu închise. Astfel crearea de *Gestalt*-uri se derulează împotriva deschiderii textului şi cu cât gradul de închidere creşte, cu atât creşte şi partea de iluzie.

Cât de importante pentru actele noastre de sesizare şi înţelegere sunt aceste iluzii, a exemplificat Eco pe baza reacţiilor telespectatorilor la emisiunile transmise în direct. Aici este vorba despre un „tip de povestire, care oricât de înlănţuit şi de consecvent ar părea, foloseşte întotdeauna ca material de bază succesiunea brută a evenimentelor naturale; în care povestirea, chiar dacă urmăreşte un fir, se destramă permanent în adnotări neesenţiale."[28] Astfel, urmărind emisiunile în direct apare o „frustrare a instinctelor «romaneşti» ale spectatorului"[29], foarte asemănătoare cu ceea ce ni se întâmplă în faţa aleatoriului voit din filmele moderne. „Transmisia directă este determinată, în dezvoltarea ei, de aşteptările şi cererile specifice ale publicului său. Chiar în momentul în care îi cere o ştire în legătură cu ceea ce se întâmplă, acesta gândeşte ceea ce se întâmplă în termenii romanului bine construit şi recunoaşte că viaţa este reală numai dacă îi apare sustrasă cazualităţii, reunificată şi selectată ca intrigă ... Este firesc ca viaţa, de fapt, să se asemene mai mult cu *Ulysses* decât cu *Cei trei muşchetari*: totuşi, oricare dintre noi este mai dispus să-şi gândească viaţa în spiritul *Celor trei muşchetari* decât în acela al lui *Ulysses*: sau, mai bine zis, să-şi reamintească şi să-şi judece viaţa numai dacă o concepe ca pe un roman bine

[28] Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, ed. a II-a, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 199.

[29] Ibid., p. 200.

construit."[30] Pentru că – astfel ar putea fi continuată demonstrația – doar în amintire există un grad mai înalt de libertate, care permite integrarea multiplicității neordonate a vieții trăite într-un *Gestalt* de sens al unei grupări coerente – poate pentru că doar aşa pot fi păstrate sensurile vieții trăite. Astfel *Gestalt*-ul amintirii duce la dispariție heteronomia vieții prin semnificația câştigată de pe urma ei.

În consecință, romanul iluziei nu ar mai trebui perceput ca reproducerea înşelătoare a unei realități date, ci mai degrabă ca paradigma structurii amintirii, pentru că realitatea este realitate doar în măsura în care poate fi reprezentată prin semnificația ei. Căci ceea ce caracterizează iluzia este că „trece drept o percepție autentică în care semnificația se naşte în leagănul senzorialului şi nu vine din altă parte. Ea imită această experiență de excepție în care sensul acoperă complet tocmai senzorialul, se articulează vizibil sau se răspândeşte în el."[31] De aceea romanul modern prezintă realitatea drept contingentă şi lipsită de sens, lăsând să se înțeleagă că dă un răspuns obişnuințelor noastre de percepție, eliberând realitatea din structura de iluzie a amintirii. Totuşi deconspirarea unei forme a înțelegerii devenite istorice trebuie la rândul ei să fie reprezentată, astfel încât necesitatea iluziei pentru producerea consistenței – care ea înainte de toate permite înțelegerea – nu poate fi făcută să dispară nici măcar acolo unde rezistența textului la constituirea iluziei ni se pare într-o asemenea măsură de neînlăturat, încât atenția noastră se îndreaptă către cauzele unei asemenea rezistențe.

Astfel, în momentul iluziei aparținând producerii *Gestalt*-ului ni se oferă o premisă importantă pentru înțelegerea textului. „Cititorul este interesat să achiziționeze informația necesară cu un efort minim ... Dacă autorul are intenția să crească

[30] Ibid., p. 202.

[31] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieş Câmpeanu şi Georgiana Vătăjelu, AION, Oradea, 1999, pp. 45 şi urm.

numărul codurilor şi complexitatea structurii lor, atunci cititorul este inclinat să le reducă la un minimum care să i se pară suficient. Tendinţa de a complica caracterele este a autorului, în vreme ce cititorul tinde către o structură alb-negru, puternic contrastantă."[32]

b) Caracterul de eveniment – un corelat al textului în conştiinţa cititorului

Producerea consistenţei reprezintă fundamentul indispensabil actului de înţelegere. Ea se consumă în activitatea de grupare a cititorului, prin intermediul căreia sunt identificate şi reprezentate ca *Gestalt*-uri relaţiile dintre semne. În cazul în care *Gestalt*-ul izvorăşte dintr-o relaţie actualizată dintre semne, atunci relaţia ca atare nu se manifestă în mod verbal, rezultând din modificarea retenţională a semnelor îmbinate în vederea constituirii unei echivalenţe. Aşa cum este sigur faptul că semnele se caracterizează în structura textului prin relaţii reciproce, la fel de sigur este şi că echivalenţa rezultată din modificarea retenţională a semnelor este un produs al lecturii. Astfel este marcat locul în care structura textului se transformă într-o structură a actului, respectiv cel în care semnele lingvistice au ca efect implicarea cititorului atât de necesară împlinirii lor. Discuţia precedentă a arătat că relaţiile identificate dintre semne pot fi reprezentate prin două tipuri de *Gestalt*-uri distincte, deşi aflate în strânsă legătură: unele care reduc la un minimum necesitatea deciziilor de selecţie şi altele care dovedesc o necesitate crescută de selecţie pentru a putea fi produse seriile de echivalenţe între semnele lingvistice datorate grupărilor. Au fost marcate astfel două planuri de text distincte: pe de o parte cel al acţiunii, al

[32] I. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (UTB 103), traducere în germ. de Rolf-Dietrich Keil, München 1972, pp. 418 şi urm.

plot-ului, respectiv al constelației de personaje și pe de altă parte cel al sensului acțiunii sau al jocului personajelor. Nici unul dintre aceste planuri nu poate fi însă gândit fără celălalt. Pentru că sensul nu este sens decât în perspectiva facticității organizate la nivelul acțiunii, iar aceasta, la rândul ei, are nevoie de o interpretare pentru ca noi să putem înțelege ceea ce dorește să ne comunice. Producerea consistenței pe planul acțiunii are, de regulă, un grad ridicat de univocitate, iar acest lucru înseamnă că echivalența semnelor relevată în *Gestalt* poate fi realizată fără probleme într-un consens intersubiectiv de înalt grad. Dar pentru că doar *Gestalt*-urile închise dispun de pregnanța necesară, în interpretarea acțiunii trebuie luate – după cum a arătat-o și exemplul din Fielding – decizii de selectare a anumitor posibilități. Această structură de bază a actelor de sesizare și înțelegere este preluată de textele de ficțiune într-un mod anume, pentru a asigura în mod corespunzător transferul textului în conștiința cititorului. Prin urmare, felul în care este construit textul trebuie să lase să se întrevadă anumite modalități prin care se pot influența procesul formării consistenței, precum și deciziile de selectare luate de către cititor în acest sens.

Referindu-se la experiența care se instalează citind, Walter Pater a observat următoarele: „Pentru că pentru cititorul grav și cuvintele sunt grave; iar cuvântul ornamental, forma, accesoriile, culoarea sau referința se mulțumesc doar arareori să-și dea obștescul sfârșitul exact când trebuie, rămânând pe loc în mod inevitabil încă o vreme, lăsând în urmă o lungă «undă cerebrală» de asociații străine."[33] Producerea consistenței scoate prin urmare la lumină pe parcursul lecturii și acele momente care se refuză integrării în *Gestalt*

[33] „For to the grave reader words too are grave; and the ornamental word, the figure, the accessory form or colour or reference, is rarely content to die to thought precisely at the right moment, but will inevitably linger awhile, stirring a long 'brain-wave' behind it of perhaps quite alien associations." – Walter Pater, *Appreciations*, Londra 1920, p. 18.

(*to die to thought*). Dialectica orizonturilor punctului de vedere itinerant a lăsat deja să se întrevadă faptul că pluralitatea relațiilor dintre perspectivele de reprezentare – reduse la suprafețe de proiectare – care se dezvoltă în actul lecturii, forțează cititorul să ia decizii de selectare a anumitor relații. În funcție de deciziile luate se dobândește de fiecare dată un *Gestalt* de sens anume. Dar pentru că acest sens se întrupează printr-un proces electiv, pluralitatea relațiilor neselectate se va menține totuși pe fundal.

Necesitatea de a materializa, prin deciziile luate în procesul de selectare, doar anumite relații din întreaga rețea de raporturi pe care o dezvoltăm este revendicată în plus și de faptul că pe parcursul lecturii noi gândim gândurile unei alte persoane care – oricum ar fi acestea – ca gânduri ale altuia reprezintă în primă instanță o experiență a ceea ce ne este străin. Experiențele alterității depășesc, prin însăși natura lor, propriile noastre experiențe, oferind mereu mai mult decât ceea ce ne este accesibil direct în momentul lecturii. Deciziile de selecție se orientează prin urmare mai întâi către acea parte din experiența alterității care păstrează încă un suflu familiar. Această orientare va influența configurația de sens (*Sinngestalt*) astfel formată, pentru că nu va lua, de pildă, dintru început în considerare și alte posibilități cuprinse în acest ne-familiar, chiar dacă aceste posibilități vor fi simultan trezite la viață prin însăși decizia luată. În principiu, fiecare configurație de sens va fi așadar permanent umbrită de posibilitățile pe care această decizie le trezește la viață, dar nu le și alege.

Deciziile de selecție aduc cu sine în actul lecturii un excedent de posibilități, iar acest lucru înseamnă că prin intermediul acestor decizii vor fi prezentate și acele posibilități care au fost încă o dată virtualizate. Ele reprezintă acea parte din experiența a ceea ce ne este străin care se conturează în actul lecturii, fără a fi prea importantă la început. Din virtualitatea sa se nasc mai apoi acele „alien associations",

care se depun asupra configurațiilor de sens stabilizate, iritându-le până când acestea rămân în suspensie, reușind astfel să producă o reorientare a procesului de sesizare și înțelegere. Acesta este motivul pentru care, atunci când citim, avem câteodată senzația că gradul de însemnătate al personajelor și întâmplărilor a suferit o modificare; acestea ne apar „într-o altă lumină", ceea ce înseamnă că s-a schimbat direcția luată în deciziile de selecție. Iar aceasta pentru că acele „alien associations" din sfera posibilităților prezentate doar adiacent, dar menținute virtual, au relativizat în acest moment configurațiile de sens formate, astfel încât poziția noastră a început să se modifice.

De aici încolo vor putea fi evaluate și strategiile textului. Dacă *Gestalt*-ul întruchipează o decizie de selecție prin intermediul căreia relațiile dintre semne au fost identificate ca reprezentând sensul acestora, atunci paleta de posibilități constituite în același timp, dar neluate în seamă, poate fi, în principiu, redusă simțitor. În momentul în care acest lucru are loc, textul va dobândi o intenție didactică sau îndoctrinatoare. Strategiile textului pot fi dispuse însă și astfel încât să amplifice de la caz la caz intenția unor „alien associations", fapt prin care echivalența semnelor reprezentată în *Gestalt* nu mai constituie punctul de orientare al intenției, devenind ea însăși obiectul atenției. Strategiile textelor de ficțiune sunt dispuse de obicei astfel încât în procesul obținerii consistenței pe parcursul lecturii să se producă în același timp și o perturbare latentă a acestei consistențe. Dacă *Gestalt*-urile sunt supuse modificării prin chiar posibilitățile neluate la un moment dat în considerare, atunci asta înseamnă că închiderea *Gestalt*-urilor are mereu tendința de a se deschide. Din toate acestea se conturează niște repercusiuni asupra rolului de cititor. Producând consistență, luăm parte la text, iar acest lucru înseamnă că suntem prinși în ceea ce noi aducem la lumină. De aceea avem de multe ori senzația pe parcursul

lecturii că am trăit o altă existență. Henry James vedea în această „iluzie ... de a fi trăit o altă viață"[34] calitatea esențială a prozei narative. Această participare la text este o iluzie în măsura în care, implicându-ne, lăsându-ne prinşi, lăsăm în urmă ceea ce suntem. „... un eveniment la care luăm parte nu poate fi cunoscut fără să fim conştienți de implicarea noastră în el."[35] Gombrich ajunge în experimentele sale de psihologie gestaltistă la un rezultat similar: „... deşi intelectualiceşte putem fi conştienți de faptul că orice experiență dată *trebuie* să fie o iluzie, nu putem, strict vorbind, să ne supraveghem pe noi înşine în momentul când avem o iluzie."[36] Din modul în care sunt prinşi rezultă o altă caracteristică a iluziei decât cea avută în vedere în procesul de alcătuire a consistenței. Acolo, momentul iluziei consta în faptul că structurile reprezentau întreguri în care multitudinea de relații dintre complexele de semne era redusă până în momentul în care structura putea fi închisă. În cazul de față înțelegem prin iluzie gradul nostru de implicare în producerea de consistență, proces în care suntem

---

[34] „illusion ... of having lived another life". Henry James, *Theory of Fiction*, ed. James E. Miller, Jr., Lincoln 1972, p. 93. Citatul exact sună după cum urmează: „The success of a work of art ... may be measured by the degree to which it produces a certain illusion; that illusion makes it appear to us for the time that we have lived another life – that we have had a miraculous enlargement of experience." („Succesul unei opere de artă ... poate fi evaluat prin măsura în care aceasta poate produce o anumită iluzie; acea iluzie ne permite un anumit timp să ni se pară că am trăit o altă viață – că experiența noastră a fost lărgită într-un mod miraculos.") Această observație a fost făcută în anul 1883.

[35] „... an event in which we participate is not knowable apart from our knowledge of our participation in it." – Stanley Cavell, *The World Viewed*, New York 1971, p. 128.

[36] Gombrich, *Artă şi iluzie. Studiu de psihologie a reprezentării picturale*, traducere de D. Mazilu, prefață de Balcica Măciucă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, pp. 34 şi urm. – Ed. cit.: Gombrich, *Art and Illusion*, Londra 1962, p. 5: „... though we may be intellectually aware of the fact that any given experience *must* be an illusion, we cannot, strictly speaking, watch ourselves having an illusion."

prinşi tocmai pentru că noi suntem cei care îl iniţiem. Implicarea despre care vorbim nu este însă niciodată perfectă din cauza inervării consistenţelor de către posibilităţile refuzate, dar totuşi amintite în acestea. Mai mult, perturbarea latentă a unei astfel de implicări creează o tensiune care îl face pe cititor să oscileze între o participare totală şi o distanţare latentă. Din toate acestea reiese o dialectică provocată chiar de către cititor între constituirea iluziei şi străpungerea ei. Acest rezultat dialectic pune în mişcare anumite operaţii de compensare – chiar şi numai din cauza faptului că o consistenţă afectată de eterogenitatea amintitelor „alien associations" nu va fi abandonată imediat. Pentru că de-abia acum se face resimţit şi efectul implicării noastre în *Gestalt*-ul pe care noi înşine l-am croit, iar acest efect tardiv este absolut necesar, pentru ca aceste „alien associations" să-şi poată exercita acţiunea. Astfel de „conflicte", care se nasc permanent pe parcursul lecturii, nu pot fi detensionate decât prin ridicarea lor într-o a treia dimensiune. Iar această dimensiune se va constitui prin pendularea permanentă a cititorului între actul de implicare şi cel de observare, două acte prin care acesta va experimenta textul ca pe un eveniment. În acest eveniment antinomiile dirijate de text ale procesului de formare a consistenţei sunt legate între ele. Totodată evenimentul îşi câştigă deschiderea-i caracteristică prin felul de a deveni manifest al posibilităţilor excluse în deciziile de selecţie, acestea având un efect retroactiv asupra închiderii configuraţiilor de sens, a *Gestalt*-urilor. Caracterul de eveniment este un corelat central în conştiinţă al textului, fapt care derivă din inervarea procesului de alcătuire a consistenţei produsă de strategiile de text. Şi dat fiind faptul că textul de ficţiune declanşează în modul descris mai sus procesul de alcătuire a consistenţei, ce stă la baza tuturor actelor de sesizare şi înţelegere, el va chema la viaţă un corelat al conştiinţei prin intermediul căruia textul va deveni pentru cititor un eveniment şi, implicit, o lume.

B. Ritchie a descris – din perspectiva jocului aşteptărilor în text – felul în care se desfăşoară aceste operaţiuni de compensare. Fiecare text are calitatea de a crea, chiar de la început, anumite aşteptări şi de a le modifica pe parcursul său şi chiar de a le împlini în momente în care nouă nici nu mai ne trecea prin gând că acestea se vor mai putea împlini vreodată, ba chiar se estompaseră în amintirea noastră. „În plus, a spune doar că «aşteptările noastre au fost satisfăcute» ar însemna să ne facem vinovaţi de o altă ambiguitate serioasă. La o primă vedere, o asemenea afirmaţie pare a nega faptul că o mare parte din bucuria noastră derivă din surprize, din trădarea aşteptărilor noastre. Soluţia pentru acest paradox se află în găsirea unui temei pentru a face o distincţie între «surpriză» şi «frustrare». În mare, această distincţie poate fi făcută luând în calcul efectele pe care le au cele două experienţe asupra noastră. Frustrarea blochează sau frânează activitatea. Avem astfel nevoie de o nouă orientare în activitatea noastră pentru a scăpa din acest *cul de sac*. În consecinţă vom abandona obiectul frustrării noastre, reîntorcându-ne la o activitate oarbă şi impulsivă. Pe de o altă parte, surpriza cauzează o întrerupere doar temporară a fazei exploratoare a experienţei, precum şi o recurgere la intensă contemplaţie şi cercetare. În cea din urmă fază, elementele-surpriză sunt văzute în contextul a tot ce a fost înainte, în contextul întregului curs al experienţei, iar atunci bucuria descoperirii acestor valori este extrem de intensă. În fine, se pare că trebuie să existe mereu un anumit grad de noutate sau de surpriză în toate aceste valori, dacă există o specificare progresivă a direcţiei întregului act ... iar orice experienţă de ordin estetic tinde să arate o interacţiune continuă între operaţiile «deductive» şi «inductive».“[37]

[37] „Furthermore, to say merely that 'our expectations are satisfied' is to be guilty of another serious ambiguity. At first sight such a statement seems to deny the obvious fact that much of our enjoyment is derived from

De aici rezultă că sensul textului nu rezidă în aşteptările, în sentimentele noastre de surprindere sau de dezamăgire, şi în nici un caz în sentimentele de frustrare pe care le trăim în procesul de alcătuire a consistenţei. Toate acestea sunt mai degrabă reacţii născute din fracturarea, perturbarea şi intersectarea *Gestalt*-urilor realizate de noi în actul lecturii. Acest lucru mai înseamnă însă şi că noi, cititorii, reacţionăm pe parcursul lecturii la ceea ce constituie rezultatul propriului act de creaţie, iar această atitudine este cea care explică într-un mod plauzibil de ce simţim nevoia de a percepe textul ca pe un eveniment real. Prin urmare, cititorul nu va percepe textul ca pe un obiect dat şi nici ca pe un conţinut anume, determinat de judecăţi predicative; mai degrabă, textul se actualizează în conştiinţa cititorului prin propriile sale reacţii. Sensul operei dobândeşte astfel el însuşi caracter de eveniment şi, pentru că cititorul este răspunzător de realizarea acestuia din urmă ca un corelat în conştiinţă al textului, el va experimenta şi sensul textului ca fiind realitate.

---

surprises, from betrayals of our expectations. The solution to this paradox is to find some ground for a distinction between 'surprise' and 'frustration'. Roughly, the distinction can be made in terms of effects which the two kinds of experiences have upon us. Frustration blocks or checks activity. It necessitates new orientation for our activity, if we are to escape the *cul de sac*. Consequently, we abandon the frustrating object and return to blind impulsive activity. On the other hand, surprise merely causes a temporary cessation of the exploratory phase of the experience, and a recourse to intense contemplation and scrutiny. In the latter phase the surprising elements are seen in their connection with what has gone before, with the whole drift of the experience, and the enjoyment of these values is then extremely intense. Finally, it appears that there must always be some degree of novelty or surprise in all these values if there is a progressive specification of the direction of the total act ... and any aesthetic experience tends to exhibit a continuous interplay between 'deductive' and 'inductive' operations." – Benbow Ritchie, „The Formal Structure of the Aesthetic Object", în *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivas şi Murray Krieger, New York 1965, pp. 230 şi urm.

c) Implicarea – o condiție a experienței

Evenimentul înțeles ca un corelat al textului în conștiința cititorului survine dintr-un proces de alcătuire a consistenței pe parcursul căruia consistența ca atare (*Gestalt*-ul) este atât o unitate actuală cât și un moment tranzitoriu. *Gestalt*-ul articulează astfel un proces de realizare care are loc în conștiința cititorului. Premisa pentru toate acestea este perturbarea latentă a *Gestalt*-urilor deja realizate prin intermediul posibilităților excluse în procesul de selectare. Textul de ficțiune revendică astfel, într-un mod caracteristic lui, procesul de alcătuire a consistenței, necesar în actul sesizării și înțelegerii. Această tendință este și mai puternică atunci când posibilitățile alternative de alcătuire a consistenței sunt induse cu o și mai mare pregnanță. Evenimentul, corelat al textului în conștiința receptoare, este astfel nevoit să se diferențieze și mai mult. În limbajul comun alternativele amintite mai sus sunt cunoscute sub numele de ambiguități; spunând „ambiguități" nu ne referim doar la repercusiunile perturbante pe care le au asupra procesului de alcătuire a consistenței posibilitățile alternative, ci și la îngreunarea eclatantă a procesului însuși. Lucrul este vizibil mai ales atunci când ambiguitatea se face resimțită ca un rezultat al constituirii *Gestalt*-urilor. Ea nu va mai putea fi prin urmare redusă în mod exclusiv la anumite semne verbale din text, părând mai degrabă a fi un produs al străduințelor noastre depuse în procesul de alcătuire a consistenței. Ambiguitățile manifeste în text ni se prezintă ca o enigmă a cărei rezolvare suntem obligați să o găsim; ambiguitățile născute în procesul de alcătuire a consistenței funcționează în schimb ca o energie motorie care ne face să căutăm și mai intensiv compensarea refuzată în virtutea blocajului produs chiar de noi înșine. Pentru că așa cum iritarea reciprocă a *Gestalt*-urilor se ridică la dimensiunea de eveniment, în care sunt integrate atât

crearea, cât şi penetrarea iluziei, şi aici este necesară o etapă de integrare. Dacă ambiguitatea este înţeleasă ca un moment motoriu pentru producerea divergentă a consistenţei, atunci se iveşte întrebarea ce trebuie să pună în mişcare o asemenea amplificare a impulsurilor motorii.

Ceea ce se întâmplă aici poate fi explicat cu ajutorul unui exemplu relativ simplu. Cum poate fi oare structurat acel moment din *Ulysses* al lui Joyce, în care ţigarea lui Bloom trimite cu gândul la lancea lui Odiseu, iar aceasta pentru a ne limita la un singur moment al textului în care se arată dificultăţile întâmpinate în procesul de alcătuire a consistenţei. O dată cu această lance este deşteptat în romanul lui Joyce un anumit element din repertoriul textului, şi anume din câmpul referinţelor la Homer, fiind suprapus aparent cu ţigarea lui Bloom, ca şi când ţigarea şi lancea ar reprezenta unul şi acelaşi lucru. Dar cum putem oare organiza aceste elemente, care se distanţează între ele tocmai prin faptul că trimit unul la celălalt, astfel încât ne îndreptăm atenţia asupra aspectelor ascunse ale acestei pseudo-identităţi? Am putea susţine bunăoară că această echivalare ar avea un scop ironic. Cel puţin aşa a înţeles o fracţiune însemnată din publicul cititor al lui Joyce.[38] Ironia ar fi, aşadar, *Gestalt*-ul prin intermediul căruia pot fi identificate relaţiile dintre semne. Dar care dintre ele constituie de fapt aici obiectul ironiei? Lancea lui Odiseu sau ţigarea lui Bloom? Deja claritatea deficitară a acestei întrebări aduce prejudicii *Gestalt*-ului realizat pe cât se pare în această ironie. Dar chiar dacă ar părea că în ironie poate fi regăsit un grad suficient de consistenţă, aceasta va avea anumite trăsături particulare. Ea nu va lăsa să i se întrevadă intenţia curentă după care textul exprimă exact contrariul celor formulate. În cel mai bun caz,

[38] Richard Ellmann, „Ulysses. The Divine Nobody", în *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. Charles Shapiro, Detroit 1960, p. 247, califică această aluzie ca fiind „mock-heroic" (adică „parodie eroică", n. tr.).

textul va exprima ceva ce nu a fost formulat deloc. Poate textul mai face referire şi la altceva care nu se supune „formulării" prin intermediul ironiei, chiar dacă „acel ceva" nu poate fi indicat decât prin mijlocirea unei aşa-zise ironii.

Indiferent cum ar fi, consistenţa necesară actului de sesizare şi înţelegere este cea care produce în orice caz o discrepanţă. Iar aceasta reprezintă mai mult decât o posibilitate exclusă, dat fiind că nu a fost cea aleasă. Pentru că ea nu constituie doar un element perturbator în *Gestalt*-ul abia alcătuit, ci afişează şi deficitele acestuia. Discrepanţa astfel constituită degradează consistenţa până la gradul de posibilitate problematică, contestată pentru că îi lipseşte puterea de motivaţie cerută de echivalenţa relaţiei dintre semne. Acest lucru nu trebuie însă să însemne că alcătuirea unor astfel de *Gestalt*-uri deficitare este cu totul lipsită de sens. Ba dimpotrivă: această posibilitate problematică se transformă într-un imbold pentru repezentarea relaţiei dintre semne printr-o altă configuraţie sau *Gestalt*, şi anume deseori pentru că combinaţia realizată dintâi nu s-a putut păstra. Şi această idee poate fi ilustrată prin acelaşi pasaj din Joyce. În loc de a sesiza numai ironia aducerii împreună a ţigării şi lancei, s-a văzut de multe ori în „falus" o altă posibilă convergenţă a relaţiei dintre semne, prin care discrepanţa evocată de ipoteza ironiei să poată fi înlăturată. În acest moment însă iese la iveală acelaşi *Gestalt* problematizat, care a căpătat proporţii pe care nu le-a avut atâta vreme cât nu părea să întrupeze mai mult decât ironizarea reciprocă a textului homeric şi a aluziilor la viaţa de zi cu zi. Simbolistica falică a lancei este cât se poate de clară din punct de vedere mitologic. Încercarea de a înzestra ţigarea lui Bloom cu acest mitologem ar provoca basculare acestuia din planul rigorii mitologice într-un plan al creaturii, iar consistenţa alcătuită ar exploda în multitudinea de asociaţii create de fiecare fantezie în parte. Dar fantezia nu se poate desfăşura nestingherită, ci se dezvoltă pe fondul unei

ironii problematizate, care se insinuează în jocul individual al imaginației, subminându-i permanent procesul de alcătuire a consistenței. Necesitatea constituirii de configurații cu scopul de a identifica relațiile dintre semne, pentru a le face să sucombe mai apoi pe fondul potențialului deficitar de integrare, transformă actul de sesizare și înțelegere într-o reacție în lanț de *Gestalt*-uri spulberate. În astfel de cazuri, atât de necesara producere de consistență va fi folosită cu scopul de a-l face pe cititorul însuși să producă discrepanțe.

Fără îndoială că asemenea situații apar mult mai des în lectura textelor moderne decât în cea a literaturii mai vechi. Faptul că discrepanța, în calitate de condiție a dizolvării *Gestalt*-urilor, nu este un fenomen exclusiv modern este demonstrat prin existența unei proceduri ce poate fi observată de-a lungul întregii istorii a literaturii narative, procedură prin care discrepanțele sunt „ante-programate" în procesul de alcătuire a consistenței. De la Cervantes și până la Fielding, povestea în poveste a funcționat ca o inversare în oglindă a acțiunii principale, alcătuirea consistenței realizându-se printr-o contestare reciprocă a diferitelor fire ale acțiunii, cu scopul de a crea, din scoaterea la lumină a celor ascunse în fiecare plan în parte, o configurație de sens. În decursul secolului al XIX-lea se desprinde din instanța naratorului figura unui *unreliable narrator*, care va tăgădui într-un mod mai mult sau mai puțin deschis judecățile și evaluările unui *implied author*.[39] Începând cu *Lordul Jim* al lui Conrad (1900) ne-am obișnuit cu divizarea perspectivelor naratoriale ale textului, prin abandonarea convergenței pierzându-se și posibilitatea de a ne mai putea încrede în ele. Mai apoi Joyce a aranjat aceste perspective în straturi ce se segmentează reciproc pentru a arunca un văl asupra perspectivei unitare a

[39] Vezi și Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, prefață de Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1976, pp. 263 și urm., pp. 403 și urm.

textului. În fine, Beckett a propus o structură a propoziției în care cele afirmate vor fi negate în structura imediat următoare, care, la rândul ei, va deveni, tocmai prin acest rol de negare, afirmația precedentei, pentru ca astfel motivația acestor anihilări să se transforme într-un proces care se va sustrage mereu de la tentativa de a-l orienta pe cititor. Astfel de procedee de inversiune au ca efect în actul lecturii o problematizare a *Gestalt*-urilor create prin discrepanțele revelate de cititor. Aceste discrepanțe sunt cele care neagă capacitatea de integrare a configurațiilor create. Dar întrucât anihilarea discrepanțelor izvorăşte din contestarea şi negarea unei posibilități, configurația problematizată astfel nu dispare pur şi simplu, ci se va menține şi va constitui fundalul anihilării, astfel încât procesul de integrare care se impune acum trebuie să-şi găsească justificarea şi locul tocmai pe acel fundal unde s-a săvârşit problematizarea unei discrepanțe şi o anumită alegere. Şi pentru că acest proces se desfăşoară grație capacității noastre de a imagina, noi nu îl vom putea abandona. Acest lucru înseamnă însă că ne-am implicat şi încurcat în acelaşi timp în ițele a ceea ce am creat. Această stare de implicare şi încurcare (*Verstricktsein*) reprezintă modalitatea prin care suntem în prezentul textului şi prin care textul a devenit pentru noi prezent. „Atâta vreme cât există implicare (*Verstrickung*) va exista şi prezent."[40]

În aceste implicări-încurcări îşi are fundamentul un moment crucial al lecturii. Mai multe lucruri se petrec în acelaşi timp: anticipările nu vor fi împlinite în totalitate, pentru că pe parcursul producerii consistenței vom scoate în permanență la lumină anumite posibilități ascunse, pe care le resimțim mai apoi ca fiind concurentele celor care ni s-au înfățişat aparent de la sine. Astfel configurațiile *Gestalt*-urilor se pun din nou în mişcare, şi nu în ultimul rând pentru că, de cele mai multe ori, trebuie să ne ştergem singuri din minte

[40] Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt*, Hamburg 1953, p. 143.

aşteptările sugerate de text, fapt prin care aşteptările împlinite vor câştiga bineînţeles un cu totul alt fundal. Fiind implicaţi în ţeserea textului şi încurcaţi în iţele lui nu vom şti de la început ce urmează să ni se întâmple ca urmare a acestei implicări. Din acest motiv simţim mereu nevoia să vorbim despre textele citite – iar acest lucru mai puţin pentru a ne distanţa de ele şi mai mult pentru a înţelege de la această distanţă în ce am fost implicaţi. De aici izvorăşte, nu în ultimul rând, necesitatea latentă a criticii literare, care nu este, în mare, decât o încercare discursivă de a depăşi o astfel de încurcare. Dacă această implicare are ca efect prezenţa noastră în text, atunci ea va deveni un corelat al conştiinţei prin intermediul căruia caracterul de eveniment al textului îşi găseşte completarea necesară. A fi prezent în actualitatea unei surveniri înseamnă totodată şi că în această actualitate ni se va întâmpla ceva. Cu cât mai prezent va fi textul pentru noi, cu atât mai mult se va transforma şi ceea ce suntem – cel puţin pe parcursul lecturii – în trecut. Trecându-ne concepţiile pe tărâmul trecutului, textul de ficţiune ni se va oferi pe el însuşi ca pe o experienţă; pentru că ceea ce se întâmplă, respectiv ceea ce se poate întâmpla, nu a fost posibil atâta vreme cât toate acele concepţii cu rol orientativ pentru noi prevalau şi ne constituiau ele însele actualitatea. Experienţa nu se poate construi totuşi pe bazele unei simple recunoaşteri a unor elemente familiare. Pentru că „dacă nu ar fi vorba decât de experienţe cu care să ne identificăm, atunci nu s-ar mai vorbi de nimic".[41] Mai mult, experienţa se naşte de abia în depăşirea, respectiv în subminarea celor deja ştiute, astfel încât falsificarea latentă a elementelor de care dispunem

[41] Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, traducere în germ. de R. Boehm, Berlin 1966, p. 388. – În ediţia românească pasajul are o turnură diferită: „A trăi un lucru nu înseamnă nici a coincide cu el, nici a-l gândi de la un capăt la altul. Deci observăm care este problema noastră"; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, traducere de Ilieş Câmpeanu şi Georgiana Vătăjelu, AION, Oradea, 1999, pp. 387 şi urm. (n. tr.).

constituie premisa oricărui tip de experienţă. G. B. Shaw s-a referit şi el la această situaţie, rezumând-o după cum urmează: „Ai aflat ceva, iar acest lucru îţi pare la început ca şi când ai fi pierdut ceva."[42] Actul lecturii se dovedeşte a avea o structură a experienţei, în măsura în care faptul de a fi implicaţi împinge orientările noastre în domeniul trecutului, suspendându-le în acelaşi timp şi valabilitatea pentru noul prezent. Acest lucru nu înseamnă însă că experienţele împinse în trecut vor şi dispărea cu totul. Ba chiar dimpotrivă: chiar dacă face parte din trecut, experienţa tot a mea este, dar ea intră acum într-o relaţie de interacţiune cu actualitatea încă nefamiliară a textului. Iar actualitatea îmi este nefamiliară doar atâta vreme cât experienţa devenită trecut prin actul lecturii rămâne ceea ce a fost atunci când ne servea ca element orientativ. Câştigul de experienţă nu este însă un proces aditiv ci, aşa cum s-a exprimat şi Shaw, mai curând o restructurare a celor de care dispunem. Acest lucru poate fi demonstrat şi prin intermediul unor expresii colocviale: atunci când ni s-au risipit iluziile obişnuim să spunem că am câştigat experienţă.

Dar toate acestea înseamnă, de asemenea, că prin experimentarea textului se întâmplă ceva şi cu propria noastră experienţă[43]. Aceasta nu poate rămâne mereu neschimbată, fie şi numai din motivul că prezenţa noastră în text nu reprezintă un act de recunoaştere a celor de care deja dispunem. În textele de ficţiune există într-adevăr evidenţe momentane, dar acestea servesc mai puţin confirmării a ceea ce deja ştim, indicând mai degrabă faptul că ceea ce ştim este doar momentanul. Cu cât mai des vor apărea astfel de momente pe

[42] „You have learnt something. That always feels at first as if you had lost something." – G. B. Shaw, *Major Barbara*, Londra 1964, p. 316.

[43] În orig. joc de cuvinte intraductibil: „durch die *Erfahrung* des Textes geschieht etwas mit unserer *Erfahrung*" (subl. mea, tr.), ceea ce subliniază încă o dată că „a cunoaşte", „a afla" textul, „a primi având parte" de text are structura experienţei (n. tr.).

parcursul lecturii, pe atât mai clară va deveni şi interacţiunea dintre prezentul textului şi experienţa devenită trecut. Ce se întâmplă însă într-o astfel de interacţiune? „Locul unde se întâlneşte noul cu vechiul nu reprezintă doar un cumul de forţe, ci un moment de re-creare în care noul impuls capătă formă şi consistenţă, în vreme ce cel vechi, materialul «depozitat», este revigorat la modul literal; acestuia i se va da o viaţă şi un suflu nou, prin faptul că este nevoit să se confrunte cu o nouă situaţie."[44] Acest proces descris de Dewey este extrem de elocvent în ceea ce priveşte structura de experienţă a lecturii, şi anume din două motive diferite: în primul rând datorită interacţiunii ca atare şi, în al doilea, datorită efectelor rezultate din această interacţiune.

Proaspăt căpătata experienţă emerge prin restructurarea experienţelor sedimentate care, la rândul lor, vor da formă – prin această restructurare – noii experienţe. Ceea ce se întâmplă însă în cadrul acestei acţiuni de restructurare nu poate fi aflat decât în momentul în care sentimentele, orientările, concepţiile şi valorile chemate din acea experienţă situată deja la timpul trecut se contopesc cu noua experienţă. În cazul în care experienţa sedimentată impune condiţiile formale, forma noii experienţe se va manifesta în restructurările selective ale experienţei deja sedimentate. Nu identificarea a două experienţe diferite este cea care reprezintă fundamentul actului de receptare, ci interacţiunea dintre restructurare şi conturare sau conferire a unei forme (*Formgebung*).

Acest raport de interacţiune este valabil în mare pentru structura procesului de dobândire a experienţei în genere, fără ca să poată fi surprinse aici deja calităţi de ordin estetic.

---

[44] „The junction of the new and old is not a mere composition of forces, but a re-creation in which the present impulsion gets form and solidity while the old, the 'stored' material is literally revived, given new life and soul through having to meet a new situation." – John Dewey, *Art as Experience*, New York (Capricorn Books) 1958, p. 60.

Dewey a încercat să distingă momentul estetic al acestei structuri prin intermediul a două argumente diferite. „Acel lucru care distinge o experienţă ca fiind estetică este conversiunea rezistenţei şi a tensiunilor, a excitărilor, care, în sinea lor, nu sunt altceva decât tentaţii ale diversiunii, într-o mişcare îndreptată către o apropiere inclusivă şi împlinitoare ... Un obiect este mai ales şi în mod dominant estetic, relevând plăcerea caracteristică percepţiei estetice, atunci când factorii care determină orice poate fi numit *o* experienţă sunt ridicaţi mult peste pragul percepţiei, fiind făcuţi să devină transparenţi pentru sine."[45] Primul argument este formulat în spiritul teoriilor formaliştilor ruşi, care credeau a recunoaşte în tergiversarea percepţiei unul dintre criteriile de calitate principale ale experienţei estetice. Cu cel de-al doilea argument,

---

[45] „That which distinguishes an experience as esthetic is conversion of resistance and tensions, of excitations that in themselves are temptations to diversion, into a movement toward an inclusive and fulfilling close ... An object is peculiarly and dominantly esthetic, yielding the enjoyment characteristic of esthetic perception, when the factors that determine anything which can be called *an* experience are lifted high above the threshold of perception and are made manifest for their own sake." – Ibid., pp. 56 şi urm.; vezi şi p. 272. Eliseo Vivas, *Creation and Discovery*, Chicago 1955, p. 146, descrie experienţa de ordin estetic după cum urmează: „Grounded on this assumption the aesthetic experience can be defined, I submit, in terms of attention. The advantages of such a definition are manifold, and the only difficulty it presents is the rather easy task of distinguishing *aesthetic* attention from that involved in other modes of experience. A brief statement of such definition would read as follows: *An aesthetic experience is an experience of rapt attention which involves the intransitive apprehension of an object's immanent meanings and values in their full presentational immediacy.*" („Pe baza acestei presupuneri, experienţa estetică poate fi definită, după părerea mea, în termeni de atenţie. Avantajele unei astfel de definiţii sunt multiple, iar singura problemă pe care o prezintă în acest sens este sarcina relativ lesnicioasă de a distinge atenţia *estetică* de cea care poate fi întâlnită în alte tipuri de experienţă. O formulare succintă a acestei definiţii ar suna după cum urmează: *O experienţă estetică este o experienţă în care atenţia este absorbită şi care implică o aprehensiune intranzitivă a sensurilor şi valorilor imanente ale unui obiect în deplina lor imediateţe sugestivă.*")

Dewey susţine că experienţa estetică se delimitează de experienţa comună prin faptul că interacţiunea diverşilor factori pare a deveni tematică. Într-un cuvânt: experienţa estetică face ca procesul de dobândire a experienţei să-şi devină sieşi transparent, conştient; dobândirea experienţei este acompaniată de o perpetuă supraveghere a condiţiilor în care are loc. Experienţa estetică devine astfel un moment transcendental. Dacă structura dobândirii de experienţe comune se dizolvă în contextul pragmatic al acţiunii, structura estetică a experienţei, dimpotrivă, are ca scop aducerea în transparenţă a acestor procese. Totalitatea structurii estetice nu este a nou-căpătatei experienţe, formată prin interacţiune, ci, mai mult, a viziunii asupra alcătuirii acestei totalităţi. Dewey explică de ce stau lucrurile astfel, atrăgând atenţia asupra caracterului non-pragmatic al artei.

Replica la cele descrise de Dewey poate fi însă şi o alta. Dacă pe parcursul lecturii unui text de ficţiune apare o interacţiune între actualitatea acesteia în mine ca cititor şi experienţele mele împinse în trecut, interacţiune manifestată prin acţiunea reciprocă dintre restructurare şi conturare, atunci acest lucru înseamnă că înţelegerea unui astfel de text nu este un act pasiv de luare în primire, ci un răspuns productiv la diferenţa luată la cunoştinţă. Şi pentru că o asemenea reacţie depăşeşte, de regulă, orientările cititorului, se justifică întrebarea cine o controlează. Un cod dominant este la fel de puţin capabil de control ca şi experienţele sedimentate în cititor, experienţa estetică fiindu-le amândorura transcendentă. În acest punct discrepanţele realizate de cititor în procesul de alcătuire a *Gestalt*-ului îşi capătă adevărata relevanţă. Aceste discrepanţe sunt cele care îl îndeamnă pe cititor să îşi dea seama de deficitele configuraţiilor pe care le-a creat, reuşind, prin urmare, să se poziţioneze la o anumită distanţă faţă de propria-i participare la text, pentru a se observa, sau măcar pentru a se percepe într-o activitate ghidată din necunoscut. Posibilitatea de auto-percepere în actul

participării este unul din momentele centrale ale experienței estetice. Acest moment mijlocește cititorului o stare intermediară specifică: ai posibilitatea de a te vedea pe tine însuți acolo unde te găsești. Din această cauză experiența estetică nu ar trebui echivalată într-o manieră așa de exclusivă cu caracterul lipsit de finalitate sau non-pragmatic al artei, pentru că ea are totodată și un sens practic de netăgăduit. Experiența estetică este extrem de importantă în actul de sesizare și înțelegere a textului de ficțiune pentru că în acest caz comunicarea dintre text și cititor nu mai este dictată de valabilitatea codului dominant. Iar dacă codul a încetat să aibă valoare regulativă, posibilitatea de a controla comunicarea nu se mai poate baza pe repertoriul de semnale al codului și va trebui să fie înscrisă în actele de conturare sau conferire a formei realizate de cititor, având în vedere că aceste acte se produc ca restructurare a experienței sedimentate și, astfel, ca suspendare a punctelor de orientare preexistente. Și pentru că actele de conturare, spre deosebire de cod, depășesc sau chiar anulează referințele stabilizate, raportul – născut din discrepanța apărută în procesul de alcătuire a *Gestalt*-ului – dintre participare și distanță este indispensabil pentru caracterul comunicativ al experienței estetice. Deoarece doar o observare controlată a acelora la care textul predispune este capabilă să ofere cititorului posibilitatea de a formula referința pentru ceea ce el prelucrează în chiar procesul prelucrării. Elementul transcendental al experienței estetice își câștigă în acest moment relevanța practică ce îi este proprie.

B. Sintezele pasive ale procesului lecturii

1. Caracterul imagistic al reprezentării[1]

Actele de sesizare şi înţelegere ale punctului de vedere itinerant organizează transferul textului în conştiinţă. Schimbarea punctului de vedere între perspectivele de reprezentare disociază textul în conştiinţă în structura protenţiei şi a retenţiei, din care rezultă că aşteptarea şi amintirea îşi sunt suprafeţe reciproce de proiectare în procesul lecturii. Textul însuşi nu este nici aşteptare, nici amintire, astfel încât dialectica viziunii anticipative şi a celei rememorative devine punctul de pornire pentru constituirea unei sinteze prin care pot fi identificate relaţiile între semne şi poate fi reprezentată echivalenţa lor. Astfel de sinteze sunt de o natură specifică. Ele nu se manifestă nici în forma lingvistică a textului şi nu sunt nici o pură fantasmă a imaginaţiei cititorului. Proiecţia care se realizează aici nu se desfăşoară într-un singur sens. Pe cât de cert este ea o proiecţie a cititorului care îşi are punctul de plecare în acesta, pe atât de cert rămâne ea condusă de semnele care se „proiectează" în acesta. Contribuţia cititorului şi contribuţia semnelor la această proiecţie se dovedesc atunci greu de separat una de alta. „De fapt, aici vedem născându-se o *realitate complexă* în care se aboleşte distincţia

[1] În orig. „Vorstellung" cu sensul de „imagine", „imaginare", „închipuire". Am renunţat la traducerea literală „caracterul imagistic al imaginării" (pentru „der Bildcharakter der Vorstellung") din pricina formulării greoaie. Am optat din acelaşi motiv în câteva cazuri pentru „reprezentare" în loc de „imaginare", care trebuie însă de fiecare dată înţeleasă ca activitate de imaginare. De cele mai multe ori însă am păstrat termenul original (n. tr.).

dintre subiectiv şi obiectiv."[2] Complexă nu este însă această realitate doar prin faptul că semnele textului se împlinesc de-abia în proiecţiile unui subiect – proiecţii însă care se conturează totuşi, la rândul lor, sub guvernarea unor condiţii străine –, ci şi prin faptul că aceste sinteze au loc sub pragul conştientizării şi astfel nu devin ele însele obiectuale, dacă nu sunt ridicate, de dragul analizei, deasupra acestui prag. Totuşi chiar şi într-un astfel de caz, ele trebuie mai întâi constituite înainte de a putea fi obiecte ale observaţiei. Deoarece constituirea lor este într-o asemenea măsură independentă de conştiinţa observatoare, ele trebuie denumite, prin recurs la terminologia utilizată de Husserl, sinteze pasive, pentru a le diferenţia de cele care iau fiinţă prin judecăţi şi predicaţii. Sintezele pasive sunt de aceea sinteze ante-predicative, care se realizează sub pragul conştientizării, drept pentru care noi rămânem prinşi şi în lectură în această activitate de sinteză. Se pune doar întrebarea în ce măsură sintezele pasive posedă un anumit mod a cărui determinare rămâne o presupoziţie pentru descrierea comprehensiunii a ceea ce este citit, aşa cum se întâmplă aceasta în sintezele pasive.

Modul central al sintezelor pasive este imaginea. Dufrenne spune: „Imaginea – care este ea însăşi un *metaxu* între prezenţa brută în care obiectul este resimţit, şi gândirea, în care el devine idee – permite obiectului să apară, să fie, adică, prezent ca reprezentat."[3] Astfel imaginea aduce ceva la apariţie care

---

[2] Jean Starobinski, *Psychoanalyse und Literatur*, traducere în germ. de Eckhart Rohloff, Frankfurt 1973, p. 78. – Cf. J. Starobinski, *Relaţia critică*, traducere de Alexandru George, prefaţă de Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1974, cap. „Psihanaliză şi literatură", şi înainte, pasajul citat la p. 222 (n. tr.).

[3] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Cuvânt înainte şi traducere de Dumitru Matei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. al II-lea, p. 18. – Ed. cit.: Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, traducere în engl. de Edward S. Casey et al., Evanston 1973, p. 345: „ The image, which is itself a *metaxu* or a middle term between the brute presence

nu este identic nici cu datul obiectului empiric, nici cu semnificaţia unui obiect reprezentat. Experienţa pură a obiectului este depăşită în imagine, fără ca prin aceasta să fie deja o predicatizare a ceea ce este adus la apariţie în imagine. O asemenea caracteristică a imaginii ne face să ne gândim din nou la nuvela discutată la început a lui Henry James, în care sensul nuvelei nu putea fi sesizat nici ca un mesaj, nici ca o semnificaţie determinată, ci apărea într-o imagine: „figura din covor". Dincolo de aceasta, caracterul imagistic al sintezelor pasive se potriveşte cu o experienţă a lecturii care este însoţită adesea de un flux al imaginilor mai mult sau mai puţin clar, fără ca aceste succesiuni de imagini să devină pentru noi obiectuale, chiar şi acolo unde se contopesc într-o adevărată panoramă.

Condiţiile constitutive ale unor astfel de imagini au fost descrise de Gilbert Ryle în analiza sa a imaginaţiei după cum urmează: la întrebarea: „How can a person fancy that he sees something, without realizing that he is not seeing it?" („Cum îşi poate închipui o persoană că vede ceva, fără să realizeze că de fapt nu vede nimic?" – n. tr.) el oferă următorul răspuns: „Vederea muntelui Helvellyn [numele unui munte, pe care Ryle îl utilizează pentru a exemplifica această stare de lucruri] cu ochiul minţii nu provoacă, aşa cum o face vederea directă a muntelui Helvellyn şi a pozelor cu muntele Helvellyn, producerea de senzaţii vizuale. Acest lucru implică ideea de a avea în minte o imagine a muntelui Helvellyn, fiind astfel o operaţie cu mult mai sofisticată decât cea de a vedea direct muntele Helvellyn. Este doar un mod de utilizare, printre multe altele, a cunoaşterii despre cum ar trebui să arate muntele Helvellyn sau, într-un sens al cuvântului, este actul de a gândi cum trebuie el să arate. Aşteptările împlinite în momentul

---

where the object is experienced and the thought where it becomes idea, allows the object to appear, to be present as represented."

recunoaşterii cu ochiul liber a muntelui Helvellyn nu sunt împlinite într-adevăr în momentul în care ni-l imaginăm, dar această imagine a lui este ca o repetiţie în vederea împlinirii aşteptărilor. Departe de imaginea care implică dobândirea unor vagi senzaţii, sau mai degrabă umbre de senzaţii, ea implică absenţa lucrului pe care cineva ar urma să îl dobândească, dacă ar vedea în mod direct acest munte."[4]

Gilbert Ryle nu este citat aici fără motiv. Afirmaţiile sale întruchipează o revizuire, remarcabilă pentru tradiţia empirismului, a conceptului de imagine. Pentru empirişti imaginea întruchipa întotdeauna doar modul în care obiectele lumii exterioare se întipăresc pe tabla de ceară a spiritului nostru. Imaginile sunt astfel lucruri în măsura în care sunt percepute. Până la Bergson ele treceau drept „un conţinut pentru care conştiinţa este doar recipientul, nu drept un moment viu al activităţii spirituale".[5] În acest din urmă fel le înţelege Ryle, care prin aceasta purifică şi discuţia ulterioară a imaginii de bănuiala că imaginile ar fi doar „a ghost in the machine"[6], aşa cum desemnează Ryle acele fenomene care nu îşi au locul nicăieri în afara speculaţiilor spiritului nostru. Vederea de imagini în imaginaţia noastră nu este prin urmare

---

[4] „Seeing Helvellyn in one's mind's eye does not entail, what seeing Helvellyn and seeing snapshots of Helvellyn entail, the having of visual sensations. It does involve the thought of having a view of Helvellyn and it is therefore a more sophisticated operation than that of having a view of Helvellyn. It is one utilization among others of the knowledge of how Helvellyn should look, or, in one sense of the verb, it is thinking how it should look. The expectations which are fulfilled in the recognition at sight of Helvellyn are not indeed fulfilled in picturing it, but the picturing of it is something like a rehearsal of getting them fulfilled. So far from picturing involving the having of faint sensations, or wraiths of sensations, it involves missing just what one would be due to get, if one were seeing the mountain." – Gilbert Ryle, *The Concept of the Mind*, Harmondsworth 1968, pp. 244 şi 255.

[5] Jean-Paul Sartre, *Die Transzendenz des Ego*, traducere în germ. de Alexa Wagner, Reinbek 1964, p. 82.

[6] Cf. Ryle, pp. 17 şi urm.

amprenta obiectelor în „simţirea" noastră, aşa cum obişnuia Hume să spună; nu este nici o vedere optică în sensul propriu-zis, ci este tocmai încercarea de a ne reprezenta ceea ce nu putem vedea niciodată ca atare. Caracterul specific al unor astfel de imagini rezidă în faptul că în acestea apare o ideaţie care nu s-ar fi putut produce în perceperea directă a obiectului. Astfel vederea imaginilor presupune absenţa factică a ceea ce ajunge la intuiţie în imagini. De aici rezultă că trebuie să diferenţiem între percepţie şi imaginare ca între două accese diferite către lume, deoarece pentru percepţie trebuie să fie dat întotdeauna un obiect, în timp ce condiţia constitutivă pentru imaginare rezidă tocmai în faptul că se referă la ceea ce nu este dat sau este absent, care ajunge la apariţie prin ea.[7] În lectura textelor ficţionale trebuie, de aceea, să ne formăm întotdeauna reprezentări, deoarece „intenţiile schematizate" nu ne oferă decât o cunoaştere despre acele presupoziţii prin care obiectul imaginar trebuie zămislit. Astfel caracterul imagistic al activităţii de reprezentare-imaginare apare prin utilizarea unei cunoaşteri oferite, respectiv inspirate cititorului, şi acest lucru înseamnă că nu cunoaşterea ca atare trebuie reprezentată, ci combinaţia nondată a datelor oferite trebuie să ajungă la apariţie în imagine. Ryle spune, de aceea, pe drept că punerea laolaltă, cu titlu de încercare, a cunoaşterii date face să îmi devină prezent în imagine ceva care pe moment nu îmi este dat ca obiect.

---

[7] Cf. în acest sens Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, traducere în germ. de H. Schöneberg, Reinebek 1971, pp. 199 şi urm. şi 281 (în rom. Jean-Paul Sartre, *Imaginaţia*, traducere de Narcisa Şerbănescu, Editura AION, Oradea, 1997, precedă şi anunţă studiul la care face referire aici Wolfgang Iser, n. tr.); cf. şi lucrarea care trece dincolo de diferenţa schiţată de Sartre a lui Manfred Smuda, *Konstitutionsmodalitäten von Gegenständlichkeit in bildender Kunst und Literatur* (lucrare de habilitare, Konstanz 1975), care dezvoltă mai departe această diferenţă pentru clarificarea producerii obiectelor imaginare în artă.

Pentru moment să reţinem: imaginea este categoria centrală a imaginării. Imaginea se raportează la ceea ce nu este dat, respectiv la ceea ce este absent, a cărui prezentificare este realizată în imagine. Imaginea face însă imaginabile şi inovaţii care provin din dezminţirea cunoaşterii date, respectiv dintr-o neobişnuită combinaţie de semne. „În sfârşit, imaginea aderă la percepţie pentru a constitui obiectul. Ea, imaginea, nu este un material în conştiinţă, ci un anumit mod al conştiinţei de a se deschide obiectului şi de a-l prefigura din fondul ei înseşi, şi anume în funcţie de cunoştinţele sale."[8] Specificitatea imaginii reprezentate poate fi surprinsă în modul cel mai clar atunci când vedem ecranizarea unui roman citit. Căci în acest caz am o percepţie optică care se află pe fundalul amintirii mele a imaginilor imaginate (*Vorstellungsbilder*). Impresia spontană care apare, de exemplu, în cazul ecranizării lui *Tom Jones* a lui Fielding conservă o anumită dezamăgire legată de sărăcia relativă a figurii în comparaţie cu acea imagine pe care ne-am făcut-o despre ea la lectură. Indiferent de cum se manifestă o asemenea impresie în fiecare caz individual, reacţia imediată că ne-am imaginat această figură într-un alt mod este generală şi trimite la specificitatea activităţii de imaginare. Diferenţa dintre cele două tipuri de imagini rezidă mai întâi în faptul că în film eu am o percepţie optică căreia îi este dat un obiect. Obiectele au în comparaţie cu reprezentările imaginare un grad de determinare mai înalt. Totuşi tocmai aceasta determinare noi o trăim ca dezamăgire, dacă nu chiar ca sărăcire. Dacă îmi readuc în memorie, în faţa

[8] Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Cuvânt înainte şi traducere de Dumitru Matei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. al II-lea, p. 24. – Ed. cit.: Dufrenne, p. 350: „Finally, the image adheres to perception in constituting the object. It is not a piece of mental equipment in consciousness but a way in which consciousness opens itself to the object, prefiguring it from deep within itself as a function of its implicit knowledge."

acestei experienţe, imaginile mele imaginate despre Tom Jones, atunci acestea par difuze, fără ca această impresie să mă determine să consider percepţia optică proprie filmului drept imaginea mai bună a figurii. Dacă îmi chestionez imaginea mea imaginată în legătură cu faptul dacă Tom Jones este mare sau mic, dacă are ochi albaştri sau păr negru, atunci voi remarca că aceste imagini imaginate sunt sărace din punct de vedere optic. Căci acestea nu au drept ţel să facă figura romanului să devină vie din punct de vedere optic, ci mai degrabă sărăcia lor optică indică faptul că prin ele figura nu trebuie să ajungă la apariţie ca obiect, ci ca purtător de semnificaţii. Acest lucru este valabil şi acolo unde ne este dată o descriere relativ detaliată a figurilor de roman, pe care, de regulă, noi nu o citim ca pură descriere a persoanei; mai degrabă, prin reprezentări, ţintim către ceea ce este semnificat prin ele. Imaginea percepută şi imaginea imaginată nu se deosebesc doar prin faptul că prima se raportează la un obiect preexistent, iar cea de-a doua la un obiect care mi se sustrage. Gibert Ryle a observat în locul citat deja mai sus faptul că în imaginarea unui obiect „vedem" ceva care nu se prezintă în nici un fel privirii atunci când obiectul este dat percepţiei. În consecinţă, absenţa obiectului nu constituie încă întreaga diferenţă dintre imaginaţie şi percepţie.

Dacă ni-l reprezentăm pe Tom Jones în timpul lecturii romanului, ne sunt date – în opoziţie cu filmul, în care aşteptăm figura în orice situaţie ca pe un întreg – doar faţete pe care trebuie să le compunem într-o imagine despre acesta. Acest lucru nu se întâmplă însă ca un proces de însumare. În fiecare faţetă sunt conţinute trimiteri la alte faţete şi fiecare perspectivă a lui Tom Jones îşi dobândeşte semnificaţia de-abia prin asocierea cu acelea care se suprapun cu ea, o limitează sau o modifică. De aici rezultă că imaginea lui Tom Jones nu poate fi fixată de o anume perspectivă, căci fiecare

perspectivă devenită imaginabilă printr-o anumită faţetă este supusă unor modificări latente atunci când trimiterile devin dominante în perspectiva următoare. Imaginea lui Tom Jones este, de aceea, într-o mişcare permanentă în timpul lecturii şi acest lucru se manifestă în faptul că succesiunea faţetelor restructurează imaginea formată de fiecare dată, prin noi nuanţări. Noi percepem un astfel de proces în modul cel mai clar atunci când eroul nostru dovedeşte un comportament neaşteptat; faţetele intră în coliziune, iar noi suntem obligaţi să acceptăm o astfel de contaminare în imaginaţia noastră, imaginea formată până acum a eroului modificându-se. Căci în imaginaţie noi nu încercăm să fixăm un aspect sau altul al figurii, ci mai degrabă aşteptăm figura în permanenţă ca sinteză a aspectelor ei. De aceea şi imaginea figurii, care rezultă în imaginaţie, este mai mult decât faţeta dată în fiecare clipă a lecturii. Aceasta furnizează doar materialul pentru imaginaţia care se constituie prin multe asemenea faţete distincte. De aceea nici o „perspectivă parţială" nu este identică cu figura; dimpotrivă, fiecare faţetă izolată arată figura doar în starea non-identităţii sale. Suspendarea non-identicului în ceea ce este constituit prin trăsături comune necesită intervenţia actelor sintetice ale imaginării, care se desfăşoară, ca atare, ca o sinteză pasivă. Aceasta are loc ca predicare ce nu este explicită în nici unul din paşii săi, nu în ultimul rând deoarece întregul proces se realizează sub pragul conştientizării. În schimb, fiecare nouă legătură a faţetelor individuale declanşează o reprezentare, la care noi reacţionăm din nou cu o reprezentare atunci când trebuie integrate noi aspecte, fapt prin care apoi imaginea figurii începe să se aşeze în cititor sesizându-l.

De aici rezultă în principiu două lucruri: prin imaginaţie noi producem o imagine a obiectului imaginar care nu este dat ca atare, spre deosebire de percepţie. Totuşi, imaginându-ne ceva, noi suntem totodată în prezenţa a ceea ce ne imaginăm;

căci acesta există, pe durata cât este imaginat, doar prin noi, astfel încât noi ne aflăm în prezența a ceea ce noi am produs. Aici își are rădăcina dezamăgirea imaginației la vizionarea ecranizării romanului. Căci în film se produce „sustragerea agentului uman de la sarcina reproducerii ... Realitatea dintr-o fotografie îmi este prezentă atâta vreme cât eu nu îi sunt prezent; iar o lume pe care o văd și cunosc, dar căreia totuși nu îi sunt prezent (și nu dintr-o greșeală a subiectivității mele), este o lume trecută."[9] Imaginea camerei de luat vederi nu redă doar un obiect al percepției, ci mă exclude pe mine totodată din acea lume pe care o văd și la producerea căreia eu însumi nu particip. De aceea senzația de a ne fi imaginat altfel eroul romanului constituie într-o mai mică măsură temeiul dezamăgirii. Mai degrabă această senzație este doar un epifenomen în care se manifestă dezamăgirea legată de excluderea mea, care îmi indică, de asemenea, ce înseamnă a produce în imaginație o imagine a unei obiectualități non-date și a fi astfel în prezența acesteia ca și cum ar fi ceva ce posed. Dimpotrivă, ceea ce filmul evidențiază, este „the camera's outsidedness to its world and my absence from it."[10] („extrateritorialitatea camerei față de lumea sa și absența mea din ea", n. tr.) Ecranizarea romanului suprimă activitatea creativ-compozitivă a lecturii. Totul poate fi perceput într-un mod viu, fără să trebuiască să ajung în prezența a ceea ce se petrece. De aceea noi simțim exactitatea optică a imaginii percepute în opoziție cu neclaritatea imaginii imaginate nu ca un plus, ci ca o sărăcire.

---

[9] „(the) removing of (the) human agent from the task of reproduction ... The reality in a photograph is present to me while I am not present to it; and a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity), is a world past." – Stanley Cavell, *The World Viewed*, New York 1971, p. 23.

[10] Ibid., p. 133.

2. Caracterul sezitiv[11] al imaginii imaginate

Faptul paradoxal că îmbogăţirea optică prin film este resimţită ca o sărăcire a imaginii imaginate rezultă din natura acestor imagini. În ele ceea ce nu este spus, deşi este sugerat de text, devine imaginabil. „Fiecare imagine definită din minte", spune William James, „este îmbibată şi infiltrată de apa care curge liberă în juru-i. O dată cu ea se desfăşoară şi sensul legăturilor sale, apropiate ori depărtate, ecoul muribund al momentului în care ne-a găsit, sensul nou-născut a celor spre care urmează să ne conducă. Semnificaţia, valoarea imaginii se regăsesc întru totul în acest halou ori penumbră care o înconjoară şi o însoţeşte, fuzionând cu ea, devenindu-i os din oasele ei şi carne din carnea ei; imprimându-i, e adevărat, o imagine a aceluiaşi *lucru* care a fost, dar transformând-o într-o imagine a acelui lucru proaspăt cuprins şi înţeles."[12] Acest caracter tranzitoriu specific al imaginii arată în ce măsură, prin imagine, devin prezente relaţii şi asocieri. Dacă imaginea aduce, tocmai de aceea, ceva la apariţie, ceea ce apare este corelaţia referenţială a complexelor de semne. Indiferent cât

---

[11] În orig. „affektiv", de la „affizieren", „a afecta", „a mişca", „a atinge", „a impresiona", „a interesa", în consonanţă cu conceptele lansate deja în această lucrare de Wolfgang Iser, anume „betroffen" şi „Betroffenheit", „a fi sesizat", respectiv „sezitate". Conceptul nu trimite aici către o teorie a afectelor, ci a efectelor (n. tr.).

[12] „Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows round it. With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead. The significance, the value of the image is all in this halo or penumbra that surrounds and escorts it, – or rather that is fused into one with it and has become bone of its bone and flesh of its flesh; leaving it, it is true, an image of the same *thing* it was before, but making it an image of that thing newly taken and freshly understood." – William James, *Psychology*, ed. şi Introducere de Ashley Montagu, New York 1963, pp. 157 şi urm.

de predeterminate pot fi acestea prin dispunerea lor, relaţiile lor ajung să se împlinească de abia prin asemenea imagini imaginate.

De aici rezultă o relaţie indisolubilă între imaginea imaginată şi subiectul cititor. Acest lucru nu înseamnă însă că relaţia prezentă în imaginea imaginată a complexelor de semne ar proveni din arbitrariul subiectivităţii – indiferent cât de subiectiv ar putea fi colorate conţinuturile lor; înseamnă mai degrabă că subiectul este sesizat la rândul lui de corelaţia reprezentată în imagine. Dacă obiectele imaginaţiei – pe care le constituim în cursul lecturii – se caracterizează prin faptul că aduc la prezenţă ceea ce este absent, respectiv nu este dat, acest lucru înseamnă totodată că ne aflăm în prezenţa a ceea ce este imaginat. Dacă ne aflăm în imaginaţie înseamnă că nu ne aflăm în realitate. A te afla în prezenţa unei fantezii înseamnă, de aceea, întotdeauna a trăi o anumită irealizare[13]; căci o fantezie este instituirea unei irealităţi în măsura în care eu sunt ocupat cu ceva care mă ridică din datul realităţii mele. De aceea se şi vorbeşte adesea de reacţiile de evadare pe care literatura pare să le ofere şi cu acest nume este desemnat adesea doar procesul irealizării care are loc în actul lecturii. Dacă un text ficţional irealizează cititorul cel puţin pe durata lecturii, atunci este normal ca la sfârşitul unui astfel de proces să aibă loc o „trezire". Aceasta are adesea caracterul dezmeticirii şi poate fi sesizată extrem de clar atunci când textul ne-a captivat. Totuşi indiferent de cum am defini calitatea unei asemenea treziri, ne trezim la o realitate căreia i-am fost sustraşi prin irealizarea produsă de activitatea de imaginare pe care a provocat-o textul. Această izolare temporară de lumea reală nu înseamnă însă că ne reîntoarcem în aceasta oarecum cu directive noi. Mai degrabă irealizarea cauzată de text ne permite ca, la întoarcere, lumea proprie să ne apară ca o realitate observabilă. Semnificaţia

[13] Cf. în acest sens şi Sartre, *Das Imaginäre*, p. 206.

unui asemenea proces rezidă în faptul că în constituirea fanteziei este ştearsă distincţia, indispensabilă pentru orice observaţie şi percepţie, dintre obiect şi subiect, care se profilează totuşi, cu atât mai tare, la trezirea la lumea noastră, a vieţii. Această profilare ne dă posibilitatea să ne situăm într-o poziţie faţă de lumea noastră şi să percepem precum un obiect al observaţiei acel ceva în care suntem implicaţi într-un mod ferm. Dacă în imaginea imaginată se produce o irealizare a cititorului, atunci această irealizare este condiţia pentru faptul că acestuia îi poate apărea în imagine ceea ce nu este spus în relaţia semnelor ca realitate. Prin aceasta, configuraţia de sens produsă de cititor se poate ridica la rangul unei experienţe.

3. Constituirea imaginilor imaginate

Imaginea este modul de apariţie a obiectului imaginar. Acesta posedă totuşi în literatură o trăsătură specială, care-l deosebeşte de acele obiecte a căror simplă absenţă este facută prezentă prin intermediul imaginii. În exemplul lui Gilbert Ryle privind imaginea imaginată, a devenit clar că obiectul în cauză – Helvellyn, un munte în Lake District – exista cu adevărat. De aceea, imaginea lui a suspendat numai absenţa lui momentană şi, prin aceasta, a desemnat doar un alt mod de a exista al obiectului. În comportamentul cotidian, imaginea imaginată serveşte, în principal, tocmai unei astfel de aducere-la-prezenţă a obiectelor absente, dar totuşi existente, al căror mod de apariţie depinde, bineînţeles, de cunoaşterea pe care o deţinem în privinţa acelui obiect şi care trebuie, în consecinţă, valorificată în activitatea de reprezentare. Obiectului imaginar propriu textului de ficţiune îi lipseşte, însă, calitatea existenţei disponibile într-un mod empiric. În acest caz nu este vorba de a face prezent un obiect absent, care are totuşi o existenţă, ci, mai degrabă, este

produs un astfel de obiect, care nu este comparabil cu nimic altceva. Impulsul pentru apariţia sa nu-l dă absenţa; modul său de apariţie este mai degrabă o extensie (*Zuwachs*) la acea cunoaştere deja existentă, care de asemenea joacă un rol în apariţia sa. Aceasta înseamnă că imaginea imaginată a unui obiect care are o existenţă, însă este absent, poate fi controlată prin cunoştinţele deţinute în privinţa acelui obiect, în timp ce acel obiect care se prezintă ca o extensie pare mai degrabă să se sustragă controlului. De aceea fazele apariţiei sale sunt importante, tocmai în măsura în care constituirea imaginii imaginate în textele de ficţiune are loc pe baza anumitor condiţii prealabile, care posedă totuşi doar o funcţie de control şi nu trebuie să fie ele însele actualizate în imaginea imaginată. În fazele de constituire a imaginilor imaginate, deci în timpul lecturii unui text de ficţiune, se realizează sintezele pasive. În acest proces apar imagini care aduc ceva nou, ceva care, în lumina cunoaşterii prezente, nu a mai existat.

Ca punct de plecare în vederea înţelegerii modului în care se formează imaginile imaginate putem să ne servim de următoarea reflecţie a lui Wittgenstein: „În propoziţie o stare de fapt (*Sachlage*, în germ., n. tr.) este asamblată oarecum cu titlu de încercare“[14]; ea poate fi considerată adevărată, atunci când îi corespunde o stare de lucruri (*Sachverhalt*).[15] Textul de ficţiune, însă, este caracterizat de faptul că lui nu-i este proprie o astfel de corespondenţă. Căci „stările sale de fapt“ (*Sachlagen*) nu se referă, desigur, la o „stare de lucruri“ (*Sachverhalt*) preexistentă textului. Totuşi, nu există nici o

---

[14] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducere de Mircea Dumitru şi Mircea Flonta, Notă istorică şi În ajutorul cititorului de Mircea Flonta, note de Mircea Dumitru, Bucureşti, Humanitas, 2001, p. 99.

[15] Cf. ibid., p. 83. Această abordare argumentativă o datorez studiului lui Karlheinz Stierle: „Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten“, în *Positionen der Negativität* (Poetik und Hermeneutik VI), ed. Harald Weinrich, München 1975, pp. 236 şi urm.

îndoială că repertoriul şi strategiile textului – care, cu referire la Wittgenstein, ar putea fi desemnate drept „stările sale de fapt" (*Sachlagen*) – se referă cu adevărat la ceva. Pentru că acest „ceva" nu este dat dinainte, el urmează să fie descoperit, respectiv produs. În această privinţă textul de ficţiune se foloseşte de o structură de bază a înţelegerii. Căci prin fiecare expresie lingvistică se creează aşteptarea cum că aceasta ar corespunde unei stări de lucruri (*Sachverhalt*). Astfel, textul literar oferă – prin repertoriul şi prin strategiile sale – o succesiune de „stări de fapt" (*Sachlagen*), numite, în terminologia noastră, scheme. Acestea posedă aspecte ale acelei stări de fapt, care, în textul însuşi, nu este verbalizată. În consecinţă, schemele funcţionează ca un declanşator şi un îndrumator în imaginarea acelora cărora le sunt doar aspecte.[16] De aici rezultă că cititorul trebuie să constituie acel întreg, care posedă doar aspecte în datul schemelor textului. În acelaşi timp, aceste aspecte condiţionează dispunerea unui punct de vedere al cititorului (*Leserblickpunkt*). Acesta se situează „dincoace de orice privire"[17] şi deci, în afara textului. Dar prin aspectualitatea (*Aspekthaftigkeit*) schemelor textului, el este totuşi îngrădit, în măsura în care nu-i mai este îngăduită libertatea de a alege un punct de vedere propriu, spre deosebire de ceea ce se întâmplă îndeobşte în percepţia cotidiană. Astfel succesiunea schemelor textului împlineşte o funcţie dublă. Ca aspecte ale unui întreg ele reprezintă pentru cititor o indicaţie pentru a şi-l putea imagina şi, în acelaşi timp, ele fixează un punct de perspectivă, din care urmează să aibă loc imaginarea. Întregul se realizează în măsura în care cititorul ocupă acea poziţionare ce-i este indicată, făcând să apară astfel, şi anume prin intermediul aspectualităţii textului, sensul acestuia în actul de imaginare.

---

[16] Cf. Stierle, pp. 237 şi urm.

[17] Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, traducere de Ilieş Câmpeanu şi Georgiana Vătăjelu, AION, Oradea, 1999, pp. 123 şi urm.

Acest sens are o calitate aparte. El trebuie să fie produs, cu toate că este structurat deja de semnele verbale ale textului. Semnele sunt întotdeauna un indiciu în privinţa a ceea ce ele desemnează. În limbajul obişnuit semnele şi semnificaţia lor sunt reglementate prin intermediul funcţiei lor denotative. Cu totul altfel stau lucrurile în cazul textelor de ficţiune, în care semnele nu se mai dizolvă în desemnarea unui fapt dat, ci încep să se deschidă în direcţia unui altceva. Această schimbare este condiţionată de caracterul de „ca şi cum" (*Als-Ob Charakter*) al textului de ficţiune. Semnalele de ficţiune (*Fiktionssignale*) ale acestuia, stabilizate prin convenţie, arată că „ceea ce se spune" trebuie să fie doar înţeles astfel, ca şi cum ar desemna ceva. Dacă funcţia de desemnare este redusă la tăcere, atunci semnul se transformă într-un pur indiciu figurativ, prin care este depăşită finalitatea faptului de a arăta, pentru a se deschide astfel capacitatea de imaginare (*die Vorstellbarkeit*) a ceea ce se sustrage desemnării. Ricoeur a descris acest proces în termenii următori: „... locul în care limbajul explodează şi ne scapă e, în acelaşi timp, locul în care el se regăseşte pe sine, în care e *rostire*. Fie că înţeleg raportul a arăta/a ascunde în felul psihanalistului sau al fenomenologului religiilor (şi cred că, de fapt, în zilele noastre, cele două posibilităţi ar trebui asumate simultan), limbajul operează şi devine el însuşi, de fiecare dată, ca putere ce *descoperă*, manifestă şi aduce lucrurile în lumină; iar în faţa a ceea ce spune se aşterne *tăcerea*."[18] Însă această „tăcere dezvăluitoare" poate să se manifeste doar în actul imaginării, întrucât face să apară ceva, care nu este verbalizat în limbajul textului. Pentru textul de ficţiune aceasta înseamnă că sensul acestuia

[18] Paul Ricoeur, *Hermeneutik und Strukturalismus*, traducere de Johannes Rütsche, München 1973, pp. 86 şi urm. Cf. ed. rom., P. Ricoeur, *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică*, traducere şi postfaţă de Horia Lazăr, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 67.

nu este încă identic cu aspectualitatea formulată a schemelor sale, ci se poate forma abia în imaginarea cu privire la calificarea reciprocă a aspectelor date în text. Astfel, sensul rămâne să se sprijine pe ceea ce spune textul şi nu devine o producţie arbitrară a cititorului. El trebuie însă să fie produs prin acte de imaginare, deoarece schemele textului sunt numai aspecte ale acestui sens. În plus, aspectele interacţionează între ele şi, de aceea, ceea ce intenţionează fiecare aspect în parte nu poate constitui încă sensul textului.

În consecinţă, constituirea de sens ce survine în procesele de imaginare este un act creator pentru care sunt în orice caz valabile acele condiţii pe care Dewey le-a descris odată, într-un context mai larg privind percepţia artei, în felul următor: „Pentru a percepe, un privitor trebuie să-şi *creeze* propria experienţă. Iar creaţia sa trebuie să cuprindă relaţii comparabile cu cele prin care a trecut cel care la origine le-a produs. Acestea nu sunt aceleaşi într-un sens literal. Cu toate acestea, atât în cazul celui care percepe, cât şi în cel al artistului trebuie să existe o ordonare a elementelor întregului prezentat în formă, chiar dacă nu în detalii, o ordonare asemănătoare cu procesul de organizare ce a fost experimentat în mod conştient de către creatorul operei. Fără actul recreării obiectul nu este perceput ca fiind o operă de artă."[19]

Pentru a clarifica, într-o oarecare măsură, procesul de constituire a imaginilor, este recomandabilă examinarea unui exemplu în care sunt evidenţiate trăsăturile paradigmatice

---

[19] „For to perceive, a beholder must *create* his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original producer underwent. They are not the same in any literal sense. But with the perceiver, as with the artist, there must be an ordering of the elements of the whole that is in form, although not in details, the same as the process of organization the creator of the work consciously experienced. Without an act of recreation the object is not perceived as a work of art." – John Dewey, *Art as Experience*, New York (Capricorn Books) 1958, p. 54.

pentru caracterul imaginării. Să alegem de aceea un exemplu în care autorul îşi însărcinează în mod explicit cititorul să-şi imagineze ceva. În *Joseph Andrews* de Fielding, chiar la începutul romanului, se află o scenă în care Lady Booby, o doamnă nobilă, îşi îndeamnă servitorul – pe care l-a convins deja să se aşeze pe patul ei – la tot felul de dezmierdări. Însă castul Joseph se retrage temător din faţa unor asemenea invitaţii, prevalându-se de virtutea sa. În loc să descrie indignarea lui „Potiphar", Fielding continuă, în punctul culminant al crizei: „Desigur, cititorule, că i-ai auzit pe poeţi vorbind despre statuia Uimirii; ai auzit de asemenea, sau poate că numai în mică măsură, cum Uimirea l-a făcut pe unul dintre fiii lui Cressus să vorbească, deşi era mut. Ai văzut, în galeria de trei parale, mutra domnului Bridgewater, a domnului Wiliam Mills sau a vreunui alt personaj fantomatic atunci când, în tăcere sau în sunetele unei muzici suave, se înalţa prin trapă cu faţa înnălbită de pudră şi cămaşa însângerată de panglici roşii – dar nici unul dintre aceştia, şi nici creaţiile lui Phidias sau Praxiteles, dacă aceştia s-ar reîntoarce la viaţă – nu, nici măcar cele ale inimitabilului penel al amicului meu Hogarth nu ţi-ar putea da o imagine a uimirii, asemănătoare cu cea care ţi s-ar fi înfăţişat ochilor, dacă ai fi văzut-o pe lady Booby în clipa când aceste din urmă cuvinte au ieşit de pe buzele lui Joseph. «Virtutea ta!» exclamă doamna venindu-şi în fire după o tăcere de două minute; «asta le întrece pe toate»".[20]

---

[20] Henry Fielding, *Joseph Andrews*, traducere de Micaela Ghiţescu, prefaţă de Ioan Aurel Preda, ELU, Bucureşti, 1966, p. 57. – Ed. cit.: Henry Fielding, *Joseph Andrews*, I, 8 (Everyman's Library), Londra 1948, p. 20: „You have heard, reader, poets talk of the statue of Surprise; you have heard likewise, or else you have heard very little, how Surprise made one of the sons of Croesus speak, though he was dumb. You have seen the faces, in the eighteen-penny gallery, when, through the trap-door, to soft or no music, Mr. Bridgewater, Mr. William Mills, or some other ghostly appearance, hath ascended, with a face all pale with powder, and a shirt all bloody with

Redarea scenei omite tocmai ceea ce intenționează, adică reprezentarea uimirii, pe care cititorul urmează să şi-o închipuie singur. Totuşi, în acest scop i se pun la dispoziție scheme, care în pasajul citat sunt formulate ca secvență de aspecte. Aceste scheme au mai întâi rolul de a oferi cititorului anumite cunoştințe cu ajutorul cărora să-şi poată reprezenta stupefacția. Astfel, schemele condiționează perspectiva cititorului. Adică alegerea perspectivei este, într-un fel, prestabilită şi orice şi-ar imagina, concret, fiecare cititor în parte, conținutul reprezentărilor sale este controlat de schemele din text. În acest context, nu trebuie să ne preocupe faptul că, probabil, mulți cititori îşi închipuie lucruri foarte diferite când aud de Phidias, Praxiteles sau Hogarth, a căror artă invocată aici este gândită ca un prim ghidaj pentru ceea ce ne vom imagina. Pentru că în acest caz e valabilă constatarea pe care o făcea Josef Albers la cursurile sale de teoria culorii, când, punându-şi elevii să descrie roşul de pe eticheta sticlei de Coca-Cola, i s-au descris tot atâtea nuanțe de roşu câți elevi avea la curs.[21] Deci, nici în procesul cotidian de percepție un acelaşi obiect nu se reflectă în mod identic în toți subiecții care îl percep. Un asemenea spectru de posibilități se va extinde, cu siguranță, în cazul procesului de constituire a imaginii. Dar acest lucru nu este neapărat un dezavantaj; aici se oferă doar posibilitatea de a mobiliza sedimentările subiective ale cunoştințelor la cititori foarte diferiți, pentru a fi folosite apoi într-un mod anume. O asemenea mobilizare a cititorului e valabilă, în general în textele de ficțiune, pentru orice act de constituire de imagine declanşat de o schemă. Investiția subiectivă este totuşi, în ciuda tuturor oscilațiilor, controlată, deoarece cadrul

---

ribbons; – but from none of these, nor from Phidias or Praxiteles, if they should return to life – no, not from the inimitable pencil of my friend Hogarth, could you receive such an idea of surprise as would have entered in at your eyes had they beheld the Lady Booby, when those last words issued out from the lips of Joseph. 'Your virtue!' said the lady, recovering after a silence of two minutes; 'I shall never survive it."

[21] Josef Albers, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, traducere în germ. de Gui Bonsiepe, Köln 1970, p. 25.

de referinţă dat decide asupra evocării celor sedimentate în amintire. Prin simplitatea ascetică a formulării, schema se înfăţişează ca o cochilie goală în care cunoştinţele sedimentate ale cititorului pot năvăli în proporţii, dar şi în nuanţări diferite. Astfel, schema conferă reprezentării cititorului o formă, care lasă să se întrevadă în acelaşi timp funcţia hotărâtoare a repertoriului textual pentru constituirea imaginii imaginate. Norme sociale, aluzii contemporane sau livreşti etc. se dovedesc acum a fi scheme ce dau contur amintirii, respectiv setului de cunoştinţe evocate.

Totuşi, acest procedeu nu-şi dezvăluie potenţial estetic decât prin faptul că toate schemele au un aspect modal de un anumit tip. În pasajul din Fielding luat ca exemplu, schemele apar în modul insuficienţei lor. Abia astfel de configurări modale ne fac să înţelegem rolul important care revine cunoştinţelor extrem de personale, evocate prin intermediul schemelor. Fiindcă acum, asocierile din propriul bagaj de cunoştinţe îi apar cititorului ca fiind desfiinţate. Totodată, textul foloseşte, prin schemele sale, istoria individuală a experienţei cititorilor, în acelaşi timp însă se serveşte de aceasta în termenii propriilor lui condiţii. Acesta este, de asemenea, un motiv esenţial pentru care schemele repertoriului textual sunt cel mai adesea negate, desfiinţate, segmentate sau apar cu o valabilitate anulată. De aici reiese că acele cunoştinţe evocate sau oferite de către schemă sunt retrase din circulaţie tocmai în momentul în care îi apar din nou cititorului. Totuşi, cunoştinţele cărora li s-a anulat valabilitatea funcţionează mai departe ca un termen analog, prin intermediul căruia trebuie imaginată starea de lucruri (*Sachverhalt*) avută în vedere. Memoria retenţională păstrează în asemenea momente cunoştinţele evocate şi în acelaşi timp calificate drept insuficiente, pentru a desprinde de acest fond direcţia de sens care se anunţă în aspectul modal al schemelor.[22]

---

[22] Aici trebuie adusă o obiecţie şi opiniei lui Ingarden care apreciază că textul ţine mereu la dispoziţie scheme prin care trebuie vizat obiectul intenţional. Un asemenea proces e pus în mişcare abia prin faptul că schemele

În pasajul citat, Fielding renunță să mai descrie consternarea lui Lady Booby. În schimb, oferă scheme care se referă în întregime la capacitatea de a ne-o imagina, pentru a le scoate într-un final din circulație. Posibilitatea reprezentării însăși trebuie anulată, ceea ce Fielding a încercat în mod semnificativ să exprime prin reprezentarea schemelor anulate ale reprezentării. A-ți imagina inimaginabilul nu mai poate însemna să probezi diferite variante pentru a-ți face o imagine la concurență cu reprezentările deja suspendate. Mai degrabă, această „provocare" capătă virulența unui semnal masiv de atragere a atenției.

Atenția astfel impusă evidențiază faptul că inimaginabilul nu este un scop în sine, ci semnalul apariției unei teme noi. Reprezentarea nu mai urmărește așadar să facă uimirea inimaginabilă a lui Lady Booby accesibilă imaginației, ci să-și imagineze ceea ce iese la iveală în acest „de neimaginat". Noua temă se impune sub forma nefamiliarului. Acest lucru e asigurat de către schemele de reprezentare din text, a căror devalorizare devine semnal pentru o temă ce nu mai poate fi cuprinsă prin intermediul lor. De aceea, tema este mai întâi o formă goală: deoarece consternarea inimaginabilă, pe care cititorul trebuie să și-o „închipuie", posedă o semnificanță insuficientă. De aici rezultă impulsul de a orienta imaginația către o asemenea semnificanță neverbalizată în text, în a cărei reprezentabilitate schemele oferite, chiar dacă sunt negate, joacă din nou un rol important. Ele îndeamnă la asocieri, care trebuie anulate apoi din nou, pentru ca, într-o asemenea golire de conținut, tema să poată fi percepută ca o desprindere de familiar.

---

declanșează (*bewirken*) ceva în noi, mai înainte de a putea deveni un analogon al constituirii imaginii. Configurarea negativă a modalității schemelor din repertoriul textual face să dispară în trecut bagajul de cunoștințe și mobilizează – tocmai datorită valabilității anulate – atenția cititorului.

Schemele pasajului citat sunt împrumutate din domenii foarte diferite: din sculptura clasică (Phidias şi Praxiteles), din mitologia clasică (Croesus), din pictura contemporană (Hogarth) şi din teatrul de groază contemporan, ale cărui implicaţii sociale sunt subliniate prin precizarea preţului biletului. În aceste scheme este selectat un repertoriu care conturează puternice diferenţe sociale, după caz: după cum cititorul are o cultură clasică, cunoaşte pictura contemporană, înţelege arta sau se mulţumeşte doar cu distracţiile oferite de efectele exagerate de pe scenă. Astfel, în selectarea repertoriului iese la iveală o diferenţă, pe care Fielding o subliniază încă de la începutul romanului prin deosebirea pe care o face între un „classical reader" şi un „mere English reader"[23]. Se dezvăluie mai multe orizonturi care trimit la acele sisteme din care sunt preluate elementele, astfel încât constituirea imaginii este reglată în cazul fiecărui cititor de competenţa sau de participarea sa la sistemul de referinţă evocat. În cazul extrem, în care cititorii cultivaţi ignoră teatrul cu scene de groază, iar amatorii acestui gen n-au pic de cultură clasică, anumite domenii de constituire a imaginii rămân inactive.

Sunt excluse în acest fel preorientări în ceea ce priveşte semnificanţa temei, care va fi apoi greu de optimizat. Pentru că reminiscenţele clasice şi contemporane nu au numai implicaţii sociale, ci şi strategice. Astfel, arta clasică şi mitul clasic nu fac apel exclusiv la cititorul cultivat; ele evocă de asemenea atributele acestei arte şi ale acestui mit: măreţia lor şi spaima pe care o emană, care acum sunt, totuşi, subminate de arta demascatoare a satiricului Hogarth şi, în fine, trivializate prin efectele comice ale teatrului de groază. Acum, similaritatea afirmată în text – care ar fi proprie schemelor numite mai sus – le etalează acestora eterogenitatea. Aceasta nu mai trebuie înţeleasă doar ca trimitere la statutul social al

[23] „Cititor cultivat" şi „cititor englez obişnuit" (n. tr.), Fielding, pp. XXVII şi urm. (ed. cit.).

cititorului, ci şi în legătură cu semnificanţa temei. Căci aluziile clasice fac ca stupefacţia lui Lady Booby să apară drept patetică, cele contemporane, dimpotrivă, drept comică, dacă nu chiar trivială. Amestecul de patos şi comic conduce la căderea rapidă a faţadei prin care Lady Booby încerca să-şi mascheze lascivitatea. În acest sens, schemele pot ghida activitatea de imaginare a cititorului, a cărui reprezentare nu mai are ca obiect consternarea inimaginabilă, ci sesizarea unei simulări, în care tema îşi câştigă capacitatea de a semnifica. Bineînţeles, această semnificanţă rămâne încă instabilă în măsura în care sesizarea simulării nu e un scop în sine, ci, din nou, doar semn pentru altceva. Acest ceva nu este încă dat în semnificanţa imaginată a temei şi nu se lasă concretizat decât prin relaţionarea contextuală a pasajului citat. „Câmpul tematic este însă ... conţinut implicit «în temă» – după cum, pe de altă parte, nu există o temă izolată, ci aceasta se detaşează pe fundalul unui câmp tematic. În acest sens, câmpul tematic are o preistorie irevocabilă sau, altfel spus, «impusă».“[24]

Aceasta „preistorie“ este legată, în exemplul din Fielding, de scena citată printr-un semnal explicit al povestitorului. Cu câteva pagini înainte de scena dintre Lady Booby şi servitorul ei, Joseph fusese expus acceselor de dragoste ale lui Slipslop, o servitoare din casa lui Lady Booby. Şi la fel ca şi în cazul scenei cu stăpâna, cititorului îi sunt oferite câteva scheme care îi vor veni în ajutor atunci când va dori să îşi închipuie atacul, de altfel nepovestit. Aceste scheme au rolul de a trezi în mintea cititorului anumite imagini elementare – ca de exemplu atunci când vine vorba despre Slipslop care îi dă târcoale lui Joseph ca o tigroaică înfometată, pentru a se năpusti în final asupra lui. Conectarea celor două scene se produce însă printr-o remarcă făcută în text; la trecerea de la o scenă la cealaltă, naratorul le transmite cititorilor săi

[24] Alfred Schütz/Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Neuwied şi Darmstadt 1975, p. 197.

următoarele: „De aceea, nădăjduim că un cititor atent își va da oarecare osteneală să deosebească ceea ce noi ne-am străduit atât de mult să descriem, adică efectele diferite pe care le-a avut această patimă a dragostei asupra minții rafinate și cultivate ale distinsei lady Booby, față de cele exercitate asupra firii mai puțin șlefuite și grosolane a doamnei Slipslop".[25] Naratorul susține că ar exista o diferență din a cărei cauză focul dragostei ar arde altfel în fiecare clasă socială în parte. Scena cu Lady Booby se prefigurează astfel marcată de îndemnul ca cititorul să-și închipuie dragostea unei aristocrate altfel decât pe cea a unei servitoare. În conectarea explicit formulată a celor două scene, structura socială din secolul al XVIII-lea devine schema orientativă pentru actul imaginativ. Schema poartă însemnele unei norme fundamentale înscrise în această structură socială: oamenii se deosebesc între ei mai ales prin rangul lor social. Această afirmație a rânduielii dominante urmărește însă să desființeze regula, punând accent pe egalitatea oamenilor în fața dorințelor lor trupești. Semnalul textual explicit îi conferă cititorului capacitatea de a emite judecăți (*judicious reader*), dar această capacitate de judecată nu poate corespunde așteptărilor decât dacă cititorul percepe mai puțin diferențele sociale de care este conștient și mai mult elementele comune ale naturii umane, ascunse îndărătul lor. Aici este de competența cititorului însuși de a desființa schema imaginativă care i se oferă, lucru prin care semnificanța acestei scheme se va stabiliza: anume în descoperirea naturii omenești dincolo de pretențiile de ordin social. Dacă desființarea diferențelor sociale servește unui scop strategic, anume

[25] Fielding, p. 51 (ed. rom.). – Ed. cit.: Fielding, p. 15: „We hope, therefore, a judicious reader will give himself some pains to observe, what we have so greatly laboured to describe, the different operations of this passion of love in the gentle and cultivated mind of the Lady Booby, from those which it effected in the less polished and coarser disposition of Mrs. Slipslop."

acela de a-i prezenta cititorului felul în care este constituită natura umană, atunci aşteptările privind existenţa unor dorinţe similare în poziţii sociale diferite reprezintă, tocmai din cauza determinării negative a schemei, un declanşator, care va conduce până la urmă către o nouă diferenţiere a acestui omenesc ce nu se poate epuiza în exprimarea unor dorinţe animalice. Astfel, semnificanţa temei se va stabiliza prin context, dar în acelaşi timp această stabilizare va da naştere unei noi probleme, care reclamă pozitivarea acelei determinări iniţial negative a naturii umane. Căci numai aşa ascuţirea judecăţii, dobândită prin demascarea simulării, poate să confirme, elaborând continuarea necesară. Prin toate acestea se oferă iarăşi un „indiciu fără conţinut", condiţie pentru cele ce urmează a fi închipuite ulterior, prefigurând aşa-numitul „efect al bulgărelui de zăpadă" în constituirea imaginii.

Am pornit de la premisa că textul scris ni se oferă ca o succesiune de aspecte care implică o totalitate care nu este formulată ca atare, dar care condiţionează structura acestor aspecte. Această totalitate trebuie constituită, fapt prin care aspectele mai sus amintite îşi dobândesc deplina valoare, deoarece doar prin împlinirea lucrului la care trimit acestea pot căpăta sens. Ele sunt în primul rând „aspecte pentru" un cititor care trebuie să îşi imagineze ceea ce i-a fost sugerat de către acestea. Prin urmare, textul câştigă prin procesul imaginativ coerenţă în conştiinţa cititorului. Toate acestea s-au arătat deja în felul în care scena cu Lady Booby a putut fi prinsă într-un context de referinţe; în acest moment ne interesează însă mai puţin dacă într-adevăr interpretarea dată urmăreşte toate detaliile şi mai mult structura interioară a constituirii de imagini relevată aici.

Am văzut că tema, semnificanţa şi elucidarea (*Auslegung*) sunt elementele centrale în acest proces de alcătuire a imaginii. Nu trebuie însă să înţelegem greşit această descompunere a imaginii în astfel de elemente, astfel încât să presupunem că ar exista imagini separate ale temei, respectiv ale semnificanţei

şi ale actelor de elucidare, sau că în fiecare imagine ar apărea mai întâi tema şi abia după aceea semnificanţa acesteia. Mai degrabă, tema şi semnificanţa se prezintă într-un raport de contaminare care necesită la rându-i o elucidare, motivând astfel şi constituirea imaginii următoare. Aşa cum s-a exprimat Sartre, „o imagine nu va putea fi niciodată redusă doar la elementele sale, pentru că o imagine, la fel ca şi toate celelalte sinteze ale psihicului, este altceva, mai mult decât suma elementelor sale. Ceea ce contează cu adevărat aici este noul sens care penetrează întregul."[26] În acest „nou sens" al imaginii, tema şi semnificanţa ei sunt interconectate. Acest lucru transpare nu în ultimul rând din caracterul hibrid al celor imaginate de noi în actul lecturii; ele ne vor apărea ba ca o imagine, ba ca înţelesuri.

Tema şi semnificanţa sunt, prin urmare, doar elemente constitutive ale imaginii. O temă se conturează în imaginaţie doar pentru că atenţia ne este trezită de o cunoaştere devenită problematică a repertoriului. Semnificanţa temei rezultă, la rândul ei, dintr-un moment lipsit de conţinut al temei, care apare pentru că tema nu este un scop în sine, ci un însemn al celor ce nu s-au întâmplat încă în ea. Imaginaţia va produce astfel un obiect imaginar în care vor apărea la lumină cele pe care textul – în ceea ce formulează – le ascunde. Cele trecute sub tăcere de textul formulat apar însă din cele spuse. Şi, din această cauză, cele spuse vor trebui modalizate astfel încât cele ascunse să fie imaginabile. Modalizarea centrală a textului de ficţiune se produce prin răstûrnarea, prin negativarea latentă a repertoriului, a cărui organizare orizontală[27] îşi intră astfel pe deplin în atribuţii. Deoarece pentru imaginaţie „actul de negaţie ... este constitutiv"[28]. Pasajul din Fielding ne-a lăsat să recunoaştem două posibilităţi distincte de

[26]Sartre, *Das Imaginäre*, p. 163.
[27]Vezi Partea a II-a, A, 2.
[28]Sartre, *Das Imaginäre*, pp. 284 şi urm.

materializare a acestor modalităţi negative. În scena cu Lady Booby schemele de repertoriu care urmau a funcţiona ca un analogon al imaginaţiei au fost marcate ca fiind insuficiente. Schema contextului însă, pe care autorul a legat-o în mod explicit de pasajul citat, a fost dispusă astfel încât cititorul însuşi să o devalideze. În acest mod, procedeele de răsturnare marcate în text vor fi susţinute de o răsturnare suplimentară ce urmează a veni din partea cititorului, fapt din care rezultă că aici nu este vorba doar de o simplă constituire a unui obiect imaginar pentru ca scena să devină imaginabilă. Aici trebuie constituit un astfel de obiect pentru că el este semnificant pentru intenţia romanului. Această intenţie, la rândul ei, nu se poate realiza într-un singur moment, sau în doar câteva pagini de text, manifestându-se în obiectul imaginar al scenei descrise prin faptul că se înscrie acestuia ca un „indiciu lipsit de conţinut", motivând astfel imagini subsecvente. În aceste acte de imaginaţie politetice se realizează cele trecute sub tăcere îndărătul celor exprimate într-o configuraţie imaginativă în conştiinţa cititorului.

Constituirea imaginii este condiţionată în desfăşurarea ei de întinderea temporală a lecturii. Lectura instituie prin curgerea ei o axă temporală pe care se aliniază consecutiv obiectele imaginare create în închipuire. Prin urmare, pe această axă temporală se întâlnesc toate rezultantele imaginaţiei, oricât de antagonice ori eterogene ar fi ele. O astfel de alăturare în succesiune permite prin urmare şi revelarea diferenţelor, contrastelor şi opoziţiilor dintre obiectele imaginaţiei produse în decursul lecturii. Axul temporal va fi astfel împărţit în subdiviziuni, iar obiectele imaginare îşi vor găsi prin această diferenţiere şi profilare reciprocă identitatea. Dacă factorul temporal clarifică acest proces de diferenţiere dominant în relaţia dintre obiectele imaginaţiei, distincţia unui obiect faţă de celălalt constituie însă pentru curgerea temporală a lecturii un nou impuls de a crea noi legături între ele. După cum formulează Husserl, „este aşadar o regulă

generală că de fiecare imagine dată se leagă în mod natural un şir continuu de alte imagini, din care fiecare reproduce conţinutul celei precedente în aşa fel încât aceasta va anexa celei noi momentul trecut. Aşa se dovedeşte a fi productivă, într-un fel care îi este propriu, fantezia. Doar în acest caz ea va crea într-adevăr un nou moment al imaginaţiei, şi anume momentul cu calitate temporală."[29]

În succesiunea imaginativă a lecturii fiecare obiect apare astfel pe fundalul unui alt obiect transferat deja în trecut. Acest obiect imaginar va căpăta în succesiunea imaginativă o poziţie care îi va asigura întregu-i înţeles prin faptul că îi va redeschide închiderea pentru a-l lega de următorul obiect imaginar. Şi pentru că fiecare nou obiect este astfel conceput de a deveni în decursul temporal al actului lecturii un moment trecut, el se va însemna – şi anume împreună cu modificarea care i-a fost adusă – în obiectul imaginar al momentului. Fiecare din aceste obiecte trebuie să devină un moment trecut pentru a putea ca, etalându-se, să aibă un efect.

Astfel apar modificări cumulate ale obiectelor imaginare materializate pe axa temporală. O izolare a unei singure faze din acest proces precum şi înţelegerea acesteia ca sens al textului este, aşadar, imposibilă. Pentru că sensul se formează de abia pe parcursul lecturii şi nu poate fi desprins de întinderea acesteia. Momentul productiv al fanteziei iese la iveală în următorul fapt: transpunerea textului într-o axă a timpului, în trecut, prezent şi viitor, graţie punctului de vedere itinerant al lecturii, nu are ca urmare o disipare a acestuia în amintiri în curs de a fi uitate şi în aşteptări incalculabile, ci provoacă tocmai o sinteză a tuturor acestor faze. Dacă fantezia cititorului are capacitatea de a găsi pentru fiecare din obiectele imaginaţiei câte un moment în timp, atunci sensul se va constitui prin modificarea temporală a

[29]Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Gesammelte Werke X), Den Haag 1966, p. 11.

acestor obiecte ale închipuirii. Sensul se va dovedi atunci a fi transformarea obiectelor imaginației prestructurate de către semne, deșteptate sub formă de *Gestalt* în momentul lecturii și transformate în întinderea temporală a lecturii. O dată cu momentul temporal al fanteziei, cititorul a conferit acestuia o modalitate care nu numai că-i face posibilă dezvoltarea, ci o și reglementează. Acest lucru înseamnă însă că sensul este o cerință așezată în text, care nu s-ar putea împlini fără ajutorul momentului temporal actualizat în text. Cititorul nu poate fi cel care hotărăște ce este sensul; dar pentru că îi creează condițiile necesare actualizării sale, el va putea sesiza și înțelege (*erfassen*) ceea ce a fost însărcinat să producă.

În această calitate temporală a sensului se regăsește însă și o altă implicație. Momentul temporal câștigat de către fantezie pentru obiectele imaginative nu posedă caracterul unei referințe, care să reglementeze într-un anume fel procesul de constituire a imaginilor. Și dacă sensul textului se află într-o legătură atât de strânsă cu întinderea temporală a lecturii, fiecare realizare în parte va dispune de un grad relativ sporit de individualitate. Dovadă în acest sens este experiența care rezultă din recitirea aceluiași text. O nouă lectură nu va fi niciodată la fel cu prima, și pentru acest lucru nu pot fi făcute responsabile nici măcar stările subiective modificate ale cititorului, chiar dacă și acestea au un cuvânt de zis. Sensul constituit la prima lectură va influența și acoperi procesul constituirii de sens din cea de-a doua lectură. Pentru că în acest moment sensul găsit într-o primă lectură ni se oferă deja ca niște cunoștințe care se vor insinua în cea nouă. Aceste cunoștințe vor influența constituirea obiectelor imaginative precum și transformările pe care le suportă acestea pe axul temporar. Sensul realizat într-o a doua lectură nu se va putea potrivi prin urmare perfect cu cel constituit pe parcursul primei lecturi, el va fi ori mai bogat ori va lua o cu totul altă formă (*Gestalt*). Pentru critica literară o astfel de experiență este foarte importantă, mai ales dacă, la o a doua

lectură, procesele textuale urmează a fi tematizate din perspectiva sensurilor găsite, cu scopul de a elucida condițiile pentru constituirea sensului în primul act de lectură. Această întrebuințare precisă a unor cunoştinţe deja existente nu se va mai epuiza în încercarea de a face plauzibil sensul unei prime lecturi. O asemenea plauzibilitate are mai curând tendința de a deveni o premisă în a demonstra caracterul artistic deosebit al textului. Prin acestea se constituie totodată un nou sens care nu era de aşteptat şi nu a putut fi realizat la prima lectură, deoarece acest caracter artistic a condiționat particularitatea sensului aflat, având tendința de a nu deveni tematic.

Am constatat, urmând cele spuse de Husserl, că momentul temporal întruchipează singurul element nou pe care cititorul îl poate adăuga textului la fiecare lectură; vom adăuga că acest element nou posedă de fiecare dată contururi care nu sunt identice, ci mai degrabă variabile. Axa temporală care se constituie în actul lecturii este cea care face ca obiectele închipuirii, survenind succesiv şi împreună, să se distingă unele de altele, dar în acelaşi timp să se şi influenţeze, să se însemneze reciproc. Felul în care se repercutează aceste diferenţe şi legături în respectivele obiecte ale imaginației este determinat de momentul-timp. Prin acest moment obiectele despre care vorbim nu numai că vor căpăta caracterul de interreferențiabilitate, dar tocmai prin aceasta îşi vor câştiga şi individualitatea. Momentul-timp este, prin urmare, după cum a ținut să sublinieze Husserl, „sursa primară a individualității"[30], iar acest lucru din două puncte de vedere: el nu condiționează doar individualitatea obiectelor închipuirii, ci posedă el însuşi, în actul repetat al lecturii unui aceluiaşi text, o individualitate care este altfel de fiecare dată. Căci pentru acest moment-timp nu există o referință, care să-l lege şi să-i confere stabilitate, astfel încât la fiecare lectură continuitatea

[30] Ibid., p. 66.

de parcurs a obiectelor imaginației se va materializa cu totul altfel. Şi pentru că momentul-timp nu este el însuşi determinat, el se va concretiza prin intermediul individualității sensului realizat de el însuşi.

Sensul trebuie să aibă întotdeauna pregnanță, dacă vrea să fie cu adevărat sens, iar acest lucru înseamnă că sensul constituit într-o primă lectură nu poate fi aliniat lângă cel aflat într-un al doilea act al lecturii. Mai degrabă, sensul primei lecturi se integrează în pregnanța semantică rezultată dintr-o nouă lectură. Determinarea deficitară a momentului-timp constituie astfel premisa necesară faptului că fiecare realizare în parte a textului devine până la urmă un proces de determinare semantică. Din toate acestea rezultă următoarele: cu toate că momentul-timp este câştigat de cititor mereu doar pe parcursul lecturii cu ajutorul obiectelor imaginației, sensul – ca produs al fiecărei realizări – nu poate fi unul identic reproductibil la fiecare lectură. Această irepetabilitate întocmai a sensului, condiționată structural, condiționează totuşi la rândul ei repetabilitatea unor lecturi inovative a unui text identic. Astfel, cititorul nu împestrițează (*überfremdet*) neapărat textul cu propriile-i închipuiri; mai degrabă momentul temporal, pe care i l-am câştigat textului, va deveni „referința" pentru o succesiune de evenimente imaginative, a căror structurare va constitui totodată şi premisa în determinarea momentului temporal. Este adevărat astfel că acest moment temporal nu depinde de ceea ce îi stă în putere să organizeze, deşi el se instituie tocmai prin intermediul a cele ce urmează să organizeze.

Momentul temporal se dovedeşte, prin urmare, a fi un catalizator al sintezelor pasive prin care conştiința cititorului este capabilă de a-şi imagina sensul exprimat de text. Sintezele pasive se deosebesc de cele predicative prin faptul că ele nu reprezintă judecăți. Spre deosebire de judecăți, care sunt independente de timp, sintezele pasive rezultă din parcursul temporal al lecturii.

Expresia „sinteze pasive" ar fi însă absurdă dacă acestea nu ar fi decât un simplu proces de compoziţie care decurge în mod automat sub pragul conştiinţei. Reprezentarea schematică a procesului de constituire a sensului a lăsat să se întrevadă în ce măsură cititorul desfăşoară pe parcursul constituirii obiectelor imaginate două activităţi aflate în strânsă legătură: 1. ridicarea aspectelor date în text la rangul de obiecte ale imaginaţiei şi 2. modificarea lor permanentă pe axul temporal al lecturii.

În acest proces cititorul pune activităţile sale sintetizatoare la dispoziţia unei realităţi străine (cea a textului), plasându-se astfel într-un „între", într-o zonă intermediară care îl distinge pe parcursul lecturii de ceea ce este el de fapt. Din toate acestea rezultă că cititorul va fi la rându-i într-un anume fel constituit; ceea ce cititorul pune în acţiune şi face să survină îşi va exercita întotdeauna efectul asupra lui[31].

Această experienţă devine şi mai palpabilă prin dorinţa de a înţelege, în fine, semnificaţia sensului aflat. Căutarea permanentă – dat fiind că este inevitabilă – a semnificaţiei arată că în procesul de constituire a sensului s-a petrecut ceva cu noi ca cititori, ceva a cărui semnificaţie dorim s-o aflăm. Sens (*Sinn*) şi semnificaţie (*Bedeutung*) nu sunt astfel două entităţi identice, după cum rezulta din norma de interpretare clasică criticată de noi la început. „Prin simplul act de percepere a unui sens nu am găsit implicit şi o semnificaţie"[32]. Pentru că semnificaţia sensului nu poate fi dedusă decât prin raportarea sensului la o anumită referinţă; această referinţă traduce sensul într-un sistem de raporturi, explicându-l din perspectiva unor elemente cunoscute. Ricoeur s-a exprimat în

[31] În orig. în această propoziţie se adună termeni-cheie precum „bewirken", „a cauza", „a pricinui", înrudit cu „Wirkung" („efect", „acţiune"), dar şi „geschehen", „a surveni", „a se întâmpla (în timp)": „durch das, was der Leser bewirkt, geschieht ihm auch immer etwas" (n. tr.).

[32] G. Frege, „Über Sinn und Bedeutung", în *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100 (1892), p. 28.

acest sens, urmând tradiția celor spuse de Frege și Husserl: „... trebuie prin urmare să deosebim între două niveluri distincte ale procesului de înțelegere: nivelul «sensului» ... și nivelul «semnificației», care reprezintă momentul preluării sensului de către cititor, adică activarea sensului în existență."[33] Rezultă astfel că structura intersubiectivă a procesului de constituire a sensului poate dispune de foarte multe semnificații, în funcție de normele socio-culturale, respectiv de atitudinile individuale, care purced spre a interpreta semnificația sensului. Cu siguranță că dispozițiile subiective au un anumit rol în fiecare realizare în parte a structurii intersubiective din procesul de constituire a sensului. Cu toate acestea, pe fundalul acestei structuri, realizările subiective se oferă fără oprelişti intersubiectivității. Pe de altă parte, atribuirea unei semnificații și, o dată cu ea, preluarea sensului în existență se deschid din nou discuției intersubiective abia când normele și atitudinile sus-numite, care au dirijat interpretarea sensului, au fost făcute transparente. Prima situație este de competența teoriei efectelor textului, cea de a doua se reflectă în teoria receptării, de natură mai curând sociologică.

În orice caz însă, diferența dintre sens și semnificație sugerează că norma de interpretare clasică, criticată de noi la început, limitează serios experiența textuală. Aceasta se întâmplă pentru că ea pornea din primul moment la căutarea semnificației, intenționând să găsească de fapt sensul. Această căutare nu era una potrivită, decât atunci când se vedea reprezentat în artă adevărul întregului – iar acest lucru presupunea ca cititorul să adopte doar o atitudine contemplatoare. Dacă după acest moment încolo căutarea semnificației textului a ridicat atâtea întrebări, cauzând tot atâtea nedumeriri, acest lucru s-a întâmplat mai ales din cauză că valoarea

[33] Ricoeur, p. 194, ed. cit.

semnificației dirijate de norme și atitudini a fost echivalată cu cea a sensului. Iar faptul că „semnificațiile" astfel aflate au făcut mai apoi obiectul a nenumărate dispute nu putea să fie decât un lucru cât se poate de natural. Din această pricină se impune să reținem această diferență între semnificație și sens. Ambii termeni desemnează trepte ale procesului de înțelegere, așa cum a consemnat și Ricoeur. Sensul reprezintă așadar totalitatea referințelor implicate în aspectualitatea textului, iar această totalitate trebuie constituită în actul lecturii. Semnificația, pe de cealaltă parte, reprezintă preluarea sensului de către cititor în prezentul existenței sale. Și de abia sensul luat împreună cu semnificația garantează efectivizarea (*Wirksamwerden*) unei experiențe care constă în faptul că și eu, cititorul, am fost constituit, la rândul meu, într-o anumită măsură în acest proces de constituire a unei realități străine.

4. Constituirea subiectului cititor

„În timp ce realitățile sunt în sine ceea ce sunt, fără să se pună întrebarea despre subiecții care se raportează la ele, obiectele culturale sunt într-o anumită măsură subiective; ele își au rădăcinile în activități subiective și se adresează acestor subiecți ca unor subiecți personali, oferindu-se lor ca unelte necesare atât acestora cât și tuturor în anumite situații, menite și potrivite plăcerii lor estetice etc. Ele posedă obiectivitate, o obiectivitate pentru «subiecte» și între subiecte. Raportarea la subiect reprezintă una dintre cele mai importante caracteristici ale conținutului ființei lor, după cum au fost atât intenționate, cât și aflate ... Și tocmai de aceea cercetarea obiectivă este nevoită aici să se concentreze pe de o parte asupra sensului cultural și asupra configurației efectelor (*Wirkgestalt*) acestuia și, pe de cealaltă, în mod corelativ, asupra personalității reale și diverse, presupuse de sensul

cultural şi la care acesta face mereu referire."[34] Procesul de constituire a sensului din text cere implicarea cititorului care trebuie să realizeze structura ce i-a fost dată dinainte cu scopul de a revela sensul; noi nu trebuie însă să uităm că cititorul se situează dincoace de text. Asupra acestei poziţii trebuie textul să îşi exercite puterea de influenţă, pentru a pune în joc punctul de vedere al cititorului. Pentru că procesul de constituire a sensului nu este o pretenţie unilateral formulată de text faţă de cititor; mai mult, această pretenţie are sens doar pentru că prin acest proces se petrece ceva cu cititorul însuşi. Şi dacă, prin urmare, textele ca „obiecte culturale" au nevoie de un subiect, atunci acest lucru nu se întâmplă de dragul textelor ca atare, ci pentru ca ele să poată acţiona (*auswirken*), să-şi poată pune amprenta asupra subiectului. Aspectualitatea textului implică prin urmare nu numai un orizont al sensului, ci şi un punct de vedere al cititorului, care trebuie ocupat de cititorul real pentru ca orizontul de sens constituit să-şi poată întoarce efectul (*zurückwirken*)[35] asupra subiectului. Constituirea sensului precum şi constituirea subiectului cititor sunt două operaţiuni strâns legate între ele în aspectualitatea textului. Se înţelege astfel că punctul de vedere al cititorului nu poate fi determinat de istoricul experienţelor potenţialilor cititori, chiar dacă acest istoric nu trebuie cu totul trecut cu vederea. Pentru că de abia în momentul în care cititorul se detaşează de istoricul experienţelor sale, lui i se poate întâmpla ceva. Prin urmare, punctul de vedere al cititorului trebuie marcat într-un anumit mod de către text, acest lucru însemnând că

[34] Edmund Husserl, *Phänomenologische Psychologie* (Gesammelte Werke IX), Den Haag 1968, p. 118.

[35] Am marcat pe cât am putut mai bine, atât în traducere, cât şi prin notarea în paranteze a termenului original, înrudirea semantică între „Wirkung", care este termenul fundamental al cărţii, tradus aici prin „efect" şi „acţiune", şi derivaţi precum „auswirken", „zurückwirken", „Wirkgestalt", etc. (n. tr.).

sensul are o funcţie constitutivă nu doar pentru text, ci şi, prin mijlocirea textului, pentru perspectiva care asigură comprehensiunea sensului, perspectivă ce se manifestă în organizarea punctului de vedere al cititorului. Acest din urmă lucru nu este însă posibil, în principiu, prin pre-calcularea judecăţilor, a *Weltanschauung*-urilor, a modalităţilor de percepere a realităţii şi a concepţiilor valorice a potenţialilor cititori, a căror individualitate istorică nici un text nu va fi capabil să o cuprindă în această formă. Din această cauză, acolo unde punctul de vedere al cititorului este câştigat prin intermediul acestor calcule prealabile – aşa cum poate fi lesne observat în literatura axată pe public, de la *Fastnachtsspiel*-ul medieval şi până la *song*-ul socialist – intervin anumite dificultăţi în procesul de înţelegere iniţiat de cititorul care nu mai împărtăşeşte codurile reproduse. Dacă punctul de vedere al cititorului poartă pecetea concepţiilor unui anumit public istoric, atunci el nu va putea fi revigorat decât prin reconstrucţia istorică a atitudinilor acestui public; iar dacă ne raportăm la acest punct de vedere al cititorului, se va putea constitui mai puţin sensul gândit iniţial în scopul influenţării publicului, şi mai mult strategia prin care urma a fi realizată această intenţie.

Chiar justa poziţionare a punctului de vedere al cititorului ca atare a fost resimţită în pratica literară ca o problemă majoră, iar acest fapt se arată mai ales în romanul secolului al XVIII-lea, care, ca nouă specie, nu era legitimat de către nici o poetică, fiind aşadar nevoit să se impună, nu în ultimul rând, printr-un dialog direct cu publicul său. Din acele vremuri s-a făcut cunoscut şi cititorul ficţionalizat (*Leserfiktion*) al textului. Prin această poziţie marcată în text a unui cititor ficţionalizat care i se oferea acum cititorului, acesta urma să reproducă, de regulă, anumite dispoziţii contemporane ale publicului. Cititorul ficţionalizat atrăgea astfel atenţia mai puţin asupra cititorului intendat, indicând mai degrabă acea dispoziţie a publicului potenţial asupra căreia urma să se

exercite un efect. Pentru că noi nu trebuie să uităm că cititorul ficționalizat din proza narativă nu reprezintă, de fapt, decât *o* perspectivă de reprezentare, aflată în strânsă conexiune cu perspectiva naratorială, cea a personajelor şi cea a acțiunii. Din toate acestea rezultă că dispozițiile publicului evocate în cititorul ficționalizat vor fi insertariate în jocul interacțiunii dintre diferitele perspective de reprezentare a textului şi care se desfăşoară în tot cursul lecturii. Şi dacă, prin urmare, cititorul ficționalizat va face referire la anumite aşteptări şi circumstanțe istorice ale publicului intendat, acest lucru se va întâmpla, de regulă, doar cu intenția de a acționa, împreună cu celelalte perspective de reprezentare cu care este interconectat, asupra dispozițiilor marcate în text. Din acest punct de vedere, cititorul ficționalizat ne arată care au fost dispozițiile preferate de public, care, în urma unui efect de alienare, devenind chestionabile, urmează a deschide în text o nouă modalitate de comunicare. Prin problematizarea latentă a atitudinilor evocate în poziția cititorului ficționalizat, fiecare cititor real urmează să se raporteze la atitudinile ce-l ghidează. Potențiala recunoaştere de către cititor a ceea ce îl orientează este gândită mai curând ca recunoaşterea unei fatalități. Pentru că ceea ce textul vrea să-i deschidă cititorului se întinde dincolo de orizontul acestui cititor, iar în acest scop cititorul va trebui situat într-un punct perspectivic care va fi organizat, de regulă, prin modalizarea negativă a atitudinilor de care dispune până în acel moment. Toate aceste lucruri sunt valabile până la Beckett, care a folosit în romanele sale timpurii anumite forme rudimentare de cititor ficționalizat. În *Murphy* se spune astfel că „fragmentul de mai sus este calculat cu grijă pentru a-l corupe pe cititorul cultivat“[36] – se face aşadar apel la aşteptările cititorului cultivat, care urmează a fi „pocite“ pentru a-i deschide acestuia ochii în fața

[36] „the above passage is carefully calculated to deprave the cultivated reader“ – Samuel Beckett, *Murphy*, New York, p. 118.

unor fapte pe care nu le-ar fi crezut niciodată posibile într-un roman.

Cititorul ficționalizat nu este, cu siguranță, decât o strategie de reprezentare, chiar dacă importantă, de organizare a locației perspectivice a cititorului. El ne oferă spre recunoaștere faptul că cititorului real i-a fost gândit un rol pe care acesta trebuie să şi-l aproprie, dacă urmează ca sensul să se constituie ca o condiție a textului şi nu ca o condiție a atitudinii cititorului. Pentru că, în cele din urmă, textul urmează să acționeze (*einwirken*) asupra dispozițiilor cititorului şi de aceea textul nu poate să le reproducă pur şi simplu.

Pentru a putea înțelege structura de bază a punctului de vedere al cititorului, merită să reflectăm asupra observațiilor lui G. Poulet despre lectură. Cărțile ajung, aşa spune el, la deplina lor existență doar în cititor. Ele sunt, ce-i drept, alcătuite numai din gânduri ale unui altuia, cu toate acestea cititorul este cel care devine, pe parcursul lecturii, subiectul acestor gânduri. Astfel dispare prăpastia ce se cască între subiect şi obiect, în actele percepției şi ale cunoaşterii, iar suspendarea ei face – aşa am putea continua de aici – ca actul lecturii să pară a fi o categorie specială a posibilitații accesului la o experiență străină. În această „contopire" aparte se regăseşte probabil şi motivul cel mai important pentru care s-a interpretat de atâtea ori greşit relația cu lumea textelor ca fiind una de identificare. Poulet înțelege prin faptul că noi ca cititori gândim gândurile unei alte persoane următoarele: „Tot ceea ce gândesc face parte din lumea *mea* mentală. Şi iată totuşi că mi-e dat să gândesc un gând care aparține în mod manifest unei alte lumi mentale, care se gândeşte în mine ca şi când eu n-aş exista. Lucru deja de neconceput, dar care îmi pare şi mai mult astfel dacă îmi dau seama că, orice gând trebuind să aibă un subiect ce-l gândeşte, acest gând străin din mine trebuie să aibă şi el în mine un subiect care

îmi este străin ... Când citesc, eu rostesc în minte un EU, şi totuşi acest EU pe care eu îl rostesc nu este eu-însumi."[37]

Această constatare este pentru Poulet doar una intermediară, pentru că subiectul străin, care gândeşte în cititor gândurile străine acestuia din urmă, indică prezenţa potenţială a autorului, a cărui reprezentare poate fi „internalizată" de către cititor pe parcursul lecturii pentru că acesta îşi pune propria conştiinţă la dispoziţia ideilor exprimate de autor. „Aceasta e situaţia particulară a oricărei opere pe care o fac să trăiască sau să retrăiască, punându-i la dispoziţie conştiinţa mea. Nu numai că îi redau astfel existenţa, dar îi mai redau şi sentimentul existenţei."[38] În acest sens, conştiinţa ar fi cea care constituie punctul de convergenţă în care autorul s-ar acoperi cu cititorul; în acelaşi timp ar fi însă anulată şi înstrăinarea temporară de sine (*die zeitweilige Selbstentfremdung*) care îl caracterizează pe cititor în momentul lecturii, atunci când conştiinţa acestuia începe a gândi gândurile autorului. Acesta este procesul în care pentru Poulet survine comunicarea. Ea depinde totuşi de două condiţii: biografia autorului trebuie ştearsă din operă, la fel ca şi dispoziţiile individuale ale cititorului din actul lecturii. Pentru că doar

---

[37] G. Poulet, *Conştiinţa critică*, traducere şi prefaţă de Ion Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1979, cap. „Fenomenologia conştiinţei critice", p. 289-313, aici p. 295. Traducerea românească redată aici conţine câteva modificări ale noastre, n. tr. – Ed. cit.: Georges Poulet, „Phenomenology of Reading", în *New Literary History* 1 (1969), p. 56: „Whatever I think is a part of *my* mental world. And yet here I am thinking a thought which manifestly belongs to another mental world, which is being thought in me just as though I did not exist. Already the notion is inconceivable and seems even more so if I reflect that, since every thought must have a subject to think it, this *thought* which is alien to me and yet in me, must also have in me a *subject* which is alien to me ... Whenever I read, I mentally pronounce an *I*, and yet the *I* which I pronounce is not myself."

[38] Ibid., p. 299 în ed. rom. – Ibid., p. 59 în ed. cit.: „Such is the characteristic condition of every work which I summon back into existence by placing my consciousness at its disposal. I give it not only existence, but awareness of existence."

atunci gândurile autorului îşi vor regăsi subiectul în cititor, care gândeşte ceva care nu este în el. Din toate acestea rezultă că opera trebuie gândită ca fiind ea însăşi conştiinţă, pentru că doar aşa se oferă o condiţie suficientă relaţiei dintre autor şi cititor – o relaţie care se determină într-un prim moment doar prin negarea biografiei individuale a autorului precum şi a dispoziţiilor individuale ale cititorului. Aceasta este concluzia trasă de Poulet, care înţelege prin operă auto-reprezentarea, respectiv materializarea conştiinţei: „În felul acesta, nu trebuie să ezit a recunoaşte că o operă literară, atâta timp cât operează în ea acea insuflare de viaţă provocată de lectură, devine ea însăşi, în detrimentul cititorului a cărui viaţă proprie o anulează, un fel de fiinţă umană, adică o gândire conştientă de sine şi constituindu-se ca subiect al obiectelor sale."[39]

În acest moment însă, apar şi problemele. Cum am putea oare gândi o conştiinţă astfel ipostaziată, care ajunge la sine în opera literară? Schema lui Hegel ni se impune ca fiind foarte apropiată unui asemenea mod de a vedea lucrurile. Dar a vedea conştiinţa ca pe o mărime absolută implică o reificare a ei. Pentru că, până la urmă, conştiinţa nu este decât conştiinţa a ceva, astfel încât „nu există pentru conştiinţă vreo altă fiinţare decât stricta obligaţie de a fi cunoaşterea directă şi dezvăluitoare a unui anumit lucru"[40]. Dacă conştiinţa nu îşi poate câştiga caracterul conţinutistic decât printr-un astfel de proces revelator, ea nu va putea fi în calitatea ei de conştiinţă pură decât vidă. Ce dezvăluie, aşadar, opera ca pură conştiinţă? În viziunea lui Poulet, opera nu se poate descoperi

[39] „And so I ought not to hesitate to recognize that so long as it is animated by this vital inbreathing inspired by the act of reading, a work of literature becomes (at the expense of the reader whose own life it suspends) a sort of human being, that it is a mind counscious of itself and constituting itself in me as the subject of its own objects." – Ibid.

[40] Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, traducere în germ. de K. A. Ott et al., Hamburg 1962, p. 29.

decât pe ea însăşi, pentru că nu poate descoperi şi dispoziţiile individuale ale cititorului. Acestea sunt pentru Poulet excluse. Ca autoprezentare a conştiinţei, cititorul ar putea doar să contemple opera, dar astfel nu s-ar petrece nimic decât o revigorare a idealului esteticii clasice în modernitate: obiectul acesteia s-ar schimba însă: în loc de frumuseţe, acum conştiinţă. – Atunci nu ne rămâne decât să interpretăm conştiinţa astfel ipostaziată după modelul omologiei structurale, deoarece ea este cea care garantează transpunerea permanentă a autorului în operă şi retroversiunea operei în cititor. Aceste lucruri ar avea însă un caracter mult prea mecanic şi nu se poate ca Poulet să fi urmărit un asemenea raţionament, mai ales că omologia este mai puţin un principiu de explicaţie, indicând mai curând un impas al explicaţiei.

Lăsând deoparte concepţia substanţialistă a ideii de conştiinţă postulate de Poulet, vom reţine anumite aspecte din cele discutate de el care trebuie neapărat dezvoltate de-a lungul altor linii. Dacă lectura anulează divizarea subiect-obiect, constitutivă pentru actele de percepţie şi cunoaştere, atunci survine o „ocupare" a cititorului prin gândurile autorului, care, la rândul lor, vor deveni condiţia pentru o nouă „demarcare". Textul şi cititorul nu îşi mai stau faţă în faţă ca obiect şi subiect; această „disociere" se petrece, mai degrabă, în sinele cititorului. În momentul în care acesta va gândi gândurile altcuiva, el va depăşi pe moment graniţele dispoziţiilor sale individuale, pentru că el se îndeletniceşte cu ceva care până atunci nu exista – cel puţin nu în această formă – în orizontul istoriei experienţelor sale. Prin urmare, persoana noastră se va scinda în mod artificial pe parcursul lecturii prin faptul că ridicăm la rang de temă ceva ce nu suntem. Noi vom adopta o asemenea structură contrapunctică, tocmai pentru că reperele noastre de orientare nu dispar întru totul atunci când gândim gândurile unei alte persoane. Şi, indiferent de cât de împinse în trecut vor fi aceste repere de

orientare, ele vor constitui totuşi fundalul pentru gândurile exprimate de autor care în acest moment ne stăpânesc. Prin urmare, în actul lecturii se nasc mereu două niveluri distincte care se află mereu în legătură, în ciuda tensiunilor care ameninţă să o rupă. Avem astfel tendinţa de a transforma gândurile altora într-o temă dominantă pentru noi tocmai pentru că aceste gânduri rămân raportate la orientările virtual disponibile ale persoanei noastre. Ponderea straturilor se va schimba în momentul în care gândurile unei alte persoane precum şi actualizarea acestora vor fi împinse de noi în prim plan.

Fiecare text pe care îl citim marchează însă altfel structura noastră contrapunctică, iar acest lucru înseamnă că relaţia organizată de text – între tema pe care o afişează şi orizontul experienţei noastre – se va manifesta de fiecare dată în mod diferit. O singură temă ca atare nu ne deşteaptă toate orientările şi dispoziţiile de care dispunem, ci doar anumite fragmente din acestea, iar acesta este motivul pentru care cadrul orientărilor noastre este constituit în mod diferit de la un text la altul. Dacă tema textului va fi percepută întâi prin prisma relaţiei sale cu orizontul experienţei noastre rămas virtual şi care va fi apelat în configuraţii diferite, atunci actele de concepere a experienţei străine nu vor rămâne cu siguranţă fără urmări pentru economia personală.

Dacă disocierea contrapunctică din actul lecturii a propriei noastre persoane va trece orientările ce ne sunt proprii pe un plan secund, atunci, în acest proces, subiectul se va putea detaşa de sine însuşi. Şi pentru că gândeşte gânduri străine, subiectul va trebui să se actualizeze textului, lăsând în urmă cele care îl determină. Această actualizare şi prezentificare a fost caracterizată în mod paradigmatic de Stanley Cavell din perspectiva lui *King Lear* al lui Shakespeare: „Percepţia sau atitudinea cerută în urmărirea acestei piese necesită o atenţie continuă la ceea ce se întâmplă în fiecare moment, ca şi când tot ce-i semnificativ s-ar întâmpla în acest moment, în timp ce

fiecare lucru care se întâmplă întoarce o pagină a timpului. Eu consider asta ca o experienţă a *prezentualităţii continue*. Cerinţele acesteia sunt la fel de riguroase ca şi cele ale oricărui exerciţiu spiritual – lăsând trecutul să treacă şi permiţând viitorului să vină; astfel încât noi să nu permitem trecutului să determine înţelesul celor care se întâmplă acum (altceva ar fi putut să survină din el) şi să nu anticipăm ceea ce va veni din ceea ce a venit deja. Nu că orice ar fi posibil (cu toate că este), ci că noi nu ştim ce urmează sau nu."[41]

[41] „The perception or attitude demanded in following this drama is one which demands a continuous attention to what is happening at each here and now, as if everything of significance is happening at this moment, while each thing that happens turns a leaf of time. I think of it as an experience of *continuous presentness*. Its demands are as rigorous as those of any spiritual exercise – to let the past go and to let the future take its time; so that we not allow the past to determine the meaning of what is now happening (something else may have come of it) and that we not anticipate what will come of what has come. Not that anything is possible (though it is) but that we do not know what is, and is not, next." – Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, New York 1969, p. 322; Dufrenne observă într-un context similar: „The spectator also alienates himself in the aesthetic object, as if to sacrifice himself for the sake of its advent and as if this were a duty which he must fulfill. Still, losing himself in this way, the spectator finds himself. He must contribute something to the aesthetic object. This does not mean that he should add to the object a commentary consisting of images or representtations which will eventually lead him away from aesthetic experience. Rather, he must be himself fully by gathering himself together as a whole, without forcing the silent plenitude of the work to become explicit or extracting any representations from this treasure trove. Thus the spectator's alienation is simply the culmination of the process of attention by which he discovers that the world of the aesthetic object into which he is plunged is also *his* world. He is at home in this world. He understands the affective quality revealed by the work because he *is* that quality, just as the artist is his work." („Spectatorul, la rândul său, se înstrăinează de sine în obiectul estetic, ca şi când s-ar sacrifica pe sine de dragul apariţiei operei şi ca şi cum aceasta ar fi o îndatorire de care trebuie să se achite. Şi totuşi, pierzându-se pe sine în acest fel, spectatorul se găseşte pe sine. El trebuie să contribuie cu ceva la obiectul estetic. Asta nu înseamnă ca el ar trebui să adauge obiectului un comentariu format din imagini şi reprezentări, lucru care l-ar îndepărta de experienţa estetică. Mai degrabă, el trebuie să fie în întregime el însuşi, concentrându-se pentru a

Prezentificarea este o ieşire din fluxul temporal; trecutul nu are putere de influenţă, iar viitorul rămâne negândit dinainte. O actualitate care s-a eliberat de determinările ei temporale dobândeşte, pentru cel ce este în acest prezent, caracterul de eveniment. Trebuie să te uiţi pe tine însuşi pentru a te putea măsura cu cele ce ţi se cer. Din toate acestea se naşte şi impresia de metamorfoză personală în actul lecturii. Această experienţă este veche deja şi documentată de nenumărate ori. Să ne amintim doar că, la începuturile romanului în secolul al XVII-lea, lectura acestuia era considerată o formă de nebunie, pentru că, pe măsură ce citeai, deveneai altcineva[42]. Două secole mai târziu, Henry James a descris aceeaşi transformare provocată de actul lecturii ca pe acea experienţă minunată de a trăi pentru câteva clipe o altă viaţă[43]. Desprinderea subiectului de sine însuşi provocată de disocierea contrapunctică constituie premisa analitică a acestei senzaţii.

Această desprindere nu face doar ca subiectul să se actualizeze textului, ea provoacă şi o tensiune, care se răsfrânge în capacitatea de a fi afectat a subiectului. Această „capacitate de a fi afectat" este, după cum formulează Husserl, o „vitalitate care stă «drept» condiţie a unităţii"[44], iar acest lucru înseamnă că tocmai prin ea va trebui să fie redobândită acea

---

forma un întreg, fără a forţa plenitudinea silenţioasă a operei să devină explicită şi fără a extrage anumite reprezentări din acest tezaur. Astfel, alienarea spectatorului nu este decât punctul culminant în procesul atenţiei, prin care el descoperă că lumea obiectului estetic, în care s-a avântat, este de asemenea lumea *sa*. El se simte acasă în această lume. Spectatorul înţelege calitatea afectivă a operei întrucât el *este* acea calitate, la fel cum artistul este propria-i operă.") – Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, traducere în engl. de Edward S. Casey et al., Evanston 1973, p. 555.

[42] Vezi şi Michel Foucault, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, traducere de Mircea Vasilescu, Humanitas, Bucureşti, 1996, pp. 383 şi urm.

[43] Vezi Henry James, *Theory of Fiction*, ed. James Miller, Jr., Lincoln 1972, p. 93.

[44] Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis* (Gesammelte Werke XI), Den Haag 1966, p. 388.

coeziune, care a fost dizolvată în subiect prin desprinderea de propriile-i atitudini. O asemenea ruptură nu mai poate fi reparată printr-o simplă reactivare a atitudinilor estompate temporar în domeniul trecutului. Faptul de a fi afectat nu va resuscita cadrul de orientare a acestor atitudini, ci va mobiliza spontaneitatea subiectului. Tipul de spontaneitate astfel mobilizată depinde însă de felul în care este alcătuit textul la care ne-am actualizat. Pentru că textul este cel care modalizează spontaneitatea care, la rândul ei, nu este cu totul lipsită de contururi. Există aşadar „spontaneităţi ale sentimentelor şi ale voinţei, o evaluare spontană şi un comportament practic şi spontan al eului, faptul de a se decide impulsionat de evaluare şi voinţă (*wertend und wollend Sich-entscheiden*), fiecare în diferite modalităţi spontane."[45] Astfel de spontaneităţi modalizate diferenţiat reprezintă luări de poziţie ale subiectului cititor, prin care acesta încearcă să reconecteze experienţa încă necunoscută a actualităţii în text cu propria experienţă. Dar, pentru că textul dispune de specificitatea fiecărei spontaneităţi mobilizate, va ieşi la lumină o sferă a conştiinţei subiectului care până atunci se sustrăsese acesteia. Teoria psihanalitică a artei a atras în mod explicit atenţia asupra importanţei acestui fenomen. Hanns Sachs a spus despre aceste efecte induse de operele de artă cititorului, ascunse altfel în umbra conştiinţei realităţilor zilnice: „Prin acest proces i se deschide o lume interioară care este şi a fost mereu a lui, dar în care el nu poate intra fără sprijinul şi stimulii proveniţi din această operă de artă anume."[46] Mobilizarea spontaneităţii realizată prin desprinderea subiectului de sine

[45] Ibid., p. 361. Husserl subliniază în acest context şi strânsa legătură dintre spontaneitate şi receptivitate.

[46] „By this process an inner world is laid open to him which is and always has been his own, but into which he cannot enter without the help and stimulation coming from this particular work of art." – Hanns Sachs, *The Creative Unconscious. Studies in the Psychoanalysis of Art*, Cambridge/Mass. 1942, p. 197.

însuşi nu este modalizată doar de text. Ea va fi transformată, în condiţiile textului, într-o realitate a conştiinţei. Textul poate constitui astfel o anumită determinare a subiectului cititor. „Putem spune că eul ca eu se dezvoltă perpetuu prin deciziile sale originare, fiind mereu un pol al nenumăratelor decizii actuale şi pol al unui sistem habitual radiant de potenţe actualizabile pentru atitudini pozitive şi negative."[47] Astfel se conturează relaţia de reciprocitate dintre constituirea sensului şi realitatea conştiinţei. Ea nu se definitivează ca un proces unidimensional al unor simple proiecţii dirijate de habitus, ci ca o mişcare dialectică, pe al cărei parcurs habitusul devine marginal, pentru că una dintre spontaneităţile care nu se află sub controlul acestuia şi care este mobilizată de formulările textului să poată păşi în conştiinţă.

De cele spuse până acum se leagă una dintre observaţiile lui W. D. Harding privind caracterul lecturii: „Ceea ce este numit uneori împlinirea dorinţelor în romane sau piese de teatru poate fi descris, într-un mod cu mult mai plauzibil, ca o formulare a dorinţelor sau ca definire a acestora. Nivelurile culturale la care lucrează pot varia considerabil; procesul este acelaşi ... Ar fi cu mult mai aproape de adevăr ... să spunem că operele de ficţiune contribuie la definirea valorilor cititorilor sau a spectatorilor, stimulând poate şi dorinţele acestora, decât să presupunem că ele satisfac aceste dorinţe printr-un anume mecanism de experienţă străină."[48] A gândi

---

[47] Husserl, *Analysen*, p. 360.

[48] „What is sometimes called wish-fulfilment in novels and plays can ... more plausibly be described as wish-formulation or the definition of desires. The cultural levels at which it works may vary widely; the process is the same ... It seems nearer to the truth ... to say that fictions contribute to defining the reader's or spectator's values, and perhaps stimulating his desires, rather than to suppose that they gratify desire by some mechanism of vicarious experience." – D. W. Harding, „Psychological Processes in the Reading of Fiction", în *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne, Londra 1968, pp. 313 şi urm.; vezi şi Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953, p. 397.

în actul lecturii ceea ce ne este străin, ceea ce nu am experimentat încă, nu înseamnă, aşadar, doar că trebuie să putem concepe (*auffassen*)[49] acel lucru. Mai mult, aceasta înseamnă că actele de comprehensiune de acest fel (*Auffassungsakte*) vor avea succes dacă prin ele se va formula ceva anume în noi. Pentru că gândurile unui altuia nu pot fi formulate în conştiinţa noastră decât atunci când spontaneitatea mobilizată în noi de către text va căpăta, la rândul ei, o configuraţie (*Gestalt*). Şi pentru că această formulare a spontaneităţii mobilizate se petrece în condiţiile impuse de un altul, ale cărui gânduri le tematizăm pentru noi pe parcursul lecturii, noi nu ne vom formula spontaneitatea în direcţia orientărilor noastre anterioare, pentru că acestea nu ar putea ajuta spontaneitatea trezită pe această cale să iasă la lumină. Procesul de constituire a sensului inerent lecturii nu implică, aşadar, doar că avem misiunea de a revela orizontul semantic din aspectualitatea textului, ci şi că într-o astfel de formulare a celor neformulate există mereu posibilitatea de a ne formula pe noi înşine, descoperind prin aceasta cele care ni se refuzau conştiinţei până în acest moment. În acest sens, literatura ne oferă prilejul ca, prin formularea celor neformulate, să ne formulăm pe noi înşine.

Acesta este momentul în care fenomenologia lecturii se întâlneşte cu tematica modernă a subiectivităţii. Husserl modificase deja *cogito*-ul cartezian ca auto-asigurare a eului în conştiinţa gândirii sale într-o aşa măsură, încât a putut dovedi discrepanţele dintre gradele de certitudine ale lui *cogito* şi a celor de incertitudine ale conştiinţei.[50] Datorită psihanalizei

---

[49] În orig. „auffassen", care nu se poate traduce întocmai prin „a înţelege", ci mai degrabă prin „a cuprinde cu mintea", aici chiar „a gândi ca posibil" (n. tr.).

[50] Vezi şi Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen* (Gesammelte Werke I), Den Haag 1973, pp. 57 şi urm. şi 61 şi urm. În rom., E. Husserl, *Meditaţii carteziene. O introducere în fenomenologie*, traducere, Cuvânt înainte şi note de Aurelian Crăiuţu, Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 100 şi urm. şi pp. 105 şi urm.

am aflat că există un domeniu amplu în subiect care se articulează printr-o multitudine de simboluri, fiind totodată cu totul închis conştiinţei. Aceste bariere dinlăuntrul subiectului fac ca implicaţiile celebrei maxime a lui Freud: „Wo Es war, soll Ich werden" („Unde a fost sinele, va fi eul") să apară ca întru totul plauzibile. Pentru că aceste implicaţii presupun, după cum a parafrazat Ricoeur, că Freud înlocuieşte *„conştiinţa* cu *faptul de a deveni conştient"*. „Ceea ce a fost origine, va deveni misiune sau scop."[51]

Lectura nu este însă o terapie care trebuie să întoarcă simbolurile dinamitate ori excomunicate din conştiinţă înapoi în actul comunicării. Cu toate acestea, lectura lasă să se întrevadă cât de puţin este subiectul un dat de la sine (*Selbstgegebenheit*), fie chiar şi un dat al propriei conştiinţe. Dacă însă certitudinea subiectului nu mai izvorăşte în exclusivitate din conştiinţa sa, şi nici măcar din acea condiţie minimă carteziană care îl defineşte ca fiind ceea ce percepe în oglinda conştiinţei sale, atunci lectura literaturii de ficţiune, ca mobilizare a spontaneităţii, câştigă o funcţie deloc neglijabilă pentru actul „de a deveni conştient". Pentru că această spontaneitate a subiectului transpare pe fundalul unei conştiinţe date, a cărei poziţionare marginală în actul lecturii nu mai serveşte decât în preluarea în conştiinţă a unei spontaneităţi deşteptate şi formulate în alte condiţii decât cele proprii. Acest proces nu va lăsa însă neatinsă conştiinţa dată, pentru că preluarea nu poate avea loc decât în măsura în care conştiinţa însăşi va începe a lua o altă fôrmă.

[51] Ricoeur, p. 142 (ed. cit.). În ed. rom., pp. 142, 144.

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA A PATRA

Interacțiunea dintre text și cititor

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA A PATRA

Interacțiunea dintre text și cititor

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A. Asimetria dintre text şi cititor

1. Condiţiile interacţiunii

Discuţiile purtate până în acest punct s-au concentrat mai ales asupra polurilor situaţiei comunicaţionale. O încheiere a acestei discuţii va trebui să urmărească condiţiile necesare acestui proces de comunicare. Lectura, ca activitate dirijată de către text, pune în relaţie procesul de prelucrare a textului cu efectele acestuia asupra cititorului. Această determinare reciprocă (*dieses wechselseitige Einwirken*) va fi numită de aici înainte interacţiune. Descrierea acesteia va părea la început a fi problematică, întrucât teoria literară este în această privinţă foarte săracă în informaţii, dar şi pentru că polurile acestei relaţii pot fi surprinse cu mai multă uşurinţă decât acţiunea propriu-zisă ce se petrece între poluri. Există totuşi anumite condiţii ale interacţiunii care pot fi identificate, acestea fiind valabile şi în cazul relaţiei dintre text şi cititor, chiar dacă aici este vorba mai curând de un caz aparte de interacţiune. Vor putea fi identificate diferenţele, dar şi punctele comune dintre condiţiile de interacţiune din text şi modelele de interacţiune pe care le propun sociopsihologia şi cercetările asupra comunicării din perspectivă psihanalitică. Asupra acestora ne vom concentra în cele ce urmează.

Teoria interacţiunii de sorginte sociopsihologică, aşa cum a fost prezentată de Edward E. Jones şi Harold B. Gerard în cartea lor *Foundations of Social Psychology*, debutează prin a elucida modul în care pot fi tipizate valorile de contingenţă care rezidă în fiecare interacţiune umană, respectiv care sunt create de către aceasta. Cele patru tipuri rezultate din această cercetare – pseudo-contingenţa, contingenţa asimetrică,

contingența reactivă și contingența reciprocă – nu au o prea mare importanță în sine pentru noi în acest moment. Ceea ce este însă mai important este faptul că factorul neprevăzut din fiecare interacțiune dă semne de a deveni o condiție de constituire a unui comportament al partenerilor implicați în acest proces, care poate fi diferențiat și tipologizat.

1. Pseudocontingența apare atunci când cei doi parteneri cunosc într-atât de bine „planul comportamental" (*behavioral plan*) al interlocutorului, încât fiecare replică, dar și urmările acesteia pot fi prevăzute într-un mod atât de precis încât din acestea să rezulte niște roluri comportamentale asemănătoare cu scene bine repetate dintr-o piesă. Această ritualizare a procesului de interacțiune duce la dispariția contingenței.

2. Contingența asimetrică se impune atunci când partenerul A urmează, fără alte condiții și fără a opune rezistență, prin renunțarea la actualizarea propriului său „plan comportamental" pe cel al partenerului B. Partenerul A se va ajusta acestuia și va fi astfel absorbit prin strategia comportamentală a partenerului B.

3. Contingența reactivă se produce atunci când fiecare dintre „planurile comportamentale" ale partenerilor va fi blocat permanent de reacțiile de moment la cele spuse sau aflate în acea clipă. Contingența va deveni astfel dominantă în această schemă de reacție orientată după moment și va zădărnici toate încercările partenerilor de a aduce în joc propriul „plan comportamental".

4. În fine, în contingența reciprocă avem de-a face cu strădaniile de a orienta reacțiile atât după propriul „plan comportamental" cât și după reacțiile arătate pe moment de partener. Din acestea rezultă două consecințe: „Interacțiunea ar putea constitui un triumf al creativității sociale, în care (cunoștințele) fiecărui (partener) sunt îmbogățite de cele ale celuilalt (partener), dar ar putea de asemenea pune în mișcare spirala unui fiasco caracterizat prin sporirea ostilității reciproce, fapt din care nu beneficiază nici unul dintre ei. Oricare

ar fi conţinutul cursului interacţiunii, este implicat un amestec de rezistenţă dual şi schimb mutual care distinge contingenţa reciprocă de alte tipuri de interacţiune."[1]

Nu este relevant aici dacă cu aceste tipuri a fost schematizat într-un mod suficient fenomenul interacţiunii sociale. Mai importante sunt concluziile de ordin metodic care pot fi deduse din tipurile de interacţiune enumerate mai sus. Tipologia raporturilor de interacţiune reiese din modul în care este redusă contingenţa în situaţia dată. Acest lucru înseamnă însă că motivul pentru care va fi constituită interacţiunea îl reprezintă contingenţa; ea nu se situează însă niciodată şi nicicum înaintea interacţiunii şi prin urmare nu poate fi înţeleasă ca o motivaţie prestabilită a efectului rezultat. Contingenţa se naşte, mai degrabă, din interacţiunea însăşi, dat fiind faptul că „planurile comportamentale" constituite în reacţiile reciproce nu sunt corelate şi ajustate unul faţă de celălalt la început, astfel încât valorile contingenţei rezultate pot avea ca urmare unele atitudini tactice şi strategice, provocând chiar şi o nevoie de interpretare. Interacţiunea supune „planurile comportamentale" ale partenerilor mai multor teste de situaţie, iar prin aceasta apar în mod inevitabil anumite deficite, care vor avea caracter de contingenţă atâta vreme cât ele lasă să transpară limitele posibilităţilor de control ale acestor „planuri comportamentale". Aceste deficite sunt însă productive, în principiu. Ele au calitatea de a putea provoca o reorientare a strategiilor comportamentale, precum şi o modificare a „planurilor comportamentale".

---

[1] „The interaction might be a triumph of social creativity in which each is enriched by the other, or it might be a spiraling debacle of increasingly mutual hostility from which neither benefits. Whatever the content of the interaction's course, there is implied a mixture of dual resistance and mutual change that distinguishes mutual contingency from other classes of interaction." – Edward E. Jones and Harold B. Gerard, *Foundations of Social Psychology*, New York 1967, pp. 505-512 (citat p. 512).

De fiecare dată când se întâmplă aceste lucruri contingența se va transforma și după fiecare transformare în parte a acesteia se vor constitui și tipuri de interacțiune diferite. Contingența își dovedește astfel ambivalența ei productivă: ea se naște din interacțiune, fiind în același timp și promotorul acesteia. Pe cât de mult va descreşte gradul de contingență, pe atât de mult va încremeni și interacțiunea, devenind în cele din urmă un comportament ritualizat în roluri; cu cât va creşte însă contingența, cu atât mai inconsistentă va fi și succesiunea de reacții, fapt care poate ajunge până la o distrugere totală a structurii interacțiunii.

Din teoriile comunicării psihanalitice, așa cum au fost ele formulate de R. D. Laing, H. Phillipson și A. R. Lee, rezultă niște constatări foarte asemănătoare, de mare însemnătate pentru adoptarea unei atitudini analitice față de interacțiunea dintre text și cititor. Laing formulează problema lui *Interpersonal Perception* (percepția interpersonală) în cartea cu același nume după cum urmează: „Domeniul meu de experiență nu este însă satisfăcut doar de o perspectivă directă asupra propriului meu eu (ego) și asupra celuilalt (alter), ci și de ceea ce vom numi de aici înainte *meta*perspective – *perspectiva mea* a *perspectivei ... celuilalt* asupra mea. Eu nu mă pot vedea așa cum mă văd ceilalți, dar presupun mereu modurile în care aceştia ar trebui să mă vadă și acționez permanent în virtutea unor atitudini, opinii, nevoi etc., reale ori presupuse pe care celălalt le are cu privire la mine."[2] Laing porneşte de la constatarea că în actul percepției interumane reacțiile

[2] „My field of experience is, however, filled not only by my direct view of myself (ego) and of the other (alter), but of what we shall call *meta*perspectives – *my view* of the *other's ... view* of me. I may not actually be able to see myself as others see me, but I am constantly supposing them to be seeing me in particular ways, and I am constantly acting in the light of the actual or supposed attitudes, opinions, needs, and so on the other has in respect of me." – R. D. Laing, H. Phillipson, A. R. Lee, *Interpersonal Perception. A Theory and a Method of Research*, New York 1966, p. 4.

reciproce nu sunt condiționate doar de ceea ce dorește fiecare dintre parteneri de la celălalt, ci și de imaginea pe care acesta și-a făcut-o despre partener, imagine care va dirija prin urmare propriile reacții într-o manieră destul de consistentă. Imaginile de acest fel nu mai pot fi văzute însă ca „pure" percepții – ele sunt rezultante ale interpretării. Această nevoie de interpretare descinde din structura experiențelor interumane. Noi îl vom experimenta pe celălalt atâta vreme cât ne vom cunoaște modul de comportament într-o situație dată. Noi nu cunoaștem însă și nu avem experiența modului în care ne experimentăm reciproc, respectiv de ce fel este această experiență prin care mă ia la cunoștință celălalt. Din toate acestea Laing trage, într-o altă lucrare, *The Politics of Experience*, următoarele concluzii: „... *felul în care tu mă vezi îmi este invizibil iar felul în care eu te văd pe tine îți este invizibil ție.* Eu nu pot trăi trăirea ta. Tu nu poți trăi trăirea mea. Amândoi suntem persoane invizibile. Și toți oamenii sunt invizibili unul pentru celălalt. Experiența este așadar invizibilitatea persoanei față de o altă persoană."[3] Ceea ce nu ni se oferă în această relație de reciprocitate reprezintă motivația constituirii relațiilor interumane, pe care Laing nu o mai poate considera decât ca reprezentând un nimic, nici un lucru, „No thing"[4]. „Ceea ce se găsește cu adevărat «la mijloc» nu poate fi determinat de nimic din ceea ce intervine în acest mijloc. Ceea ce este la mijloc este el însuși un nimic."[5]

---

[3] „... *your experience of me is invisible to me and my experience of you is invisible to you.* I cannot experience your experience. You cannot experience my experience. We are both invisible men. All men are invisible to one another. Experience is man's invisibility to man." – R. D. Laing, *The Politics of Experience* (Penguin Books), Harmondsworth 1968, p. 16.

[4] Ibid., p. 34.

[5] „That which is really 'between' cannot be named by any things that come between. The between is itself no-thing." – Ibid.; în același registru se înscrie și observația lui Umberto Eco din *Einführung in die Semiotik* (UTB 105), traducere în germ. de Jürgen Trabant, München 1972, p. 410 – acesta

Comportamentul afişat de noi în relaţiile interumane izvorăşte însă din acest nimic, din *no-thing*, deoarece noi reacţionăm de parcă am şti modul în care ne percepe partenerul nostru, formându-ne imagini asupra acestui mod, iar apoi acţionând de parcă acestea ar fi reale. Acest lucru înseamnă că relaţiile interumane se desfăşoară făcând bilanţul acestui gol central din sfera experienţei. Pornind de la această premisă, Laing, Phillipson şi Lee au dezvoltat o metodă de diagnoză care are ca scop cercetarea produselor acestui proces de „compensare" în funcţie de dimensiunile coeficientului pur de percepţie, ale coeficientului imaginaţiei instinctuale proiective şi ale coeficientului interpretării.[6] Despre această problemă nu vom mai vorbi aici pentru că nu prezintă un interes deosebit în acest context. Mai interesantă este poate constatarea rezultată experimental, că relaţiile interumane pot dobândi anumite trăsături patologice în măsura în care fiecare dintre parteneri va înţelege să acopere mai mult sau mai puţin acest gol al experienţei cu proiecţiile imaginaţiei sale instinctuale. Trebuie reţinut însă că diversitatea relaţiilor interumane nu ar mai fi posibilă dacă ar fi dată ca fixă condiţia de posibilitate a acestor raporturi. Interacţiunea diadică poate lua fiinţă doar datorită faptului că imposibilitatea cunoaşterii reciproce constituie forţa motorie a acţiunii. În acelaşi timp însă transpare şi partea interpretativă, de dimensiuni considerabile, care domină şi reglementează interacţiunea. Pe cât de puţin suntem capabili de a percepe fără a face supoziţii prealabile, la fel de puţin sens au şi cele percepute ca percepţie pură. Prin urmare, interacţiunea diadică nu este un fenomen natural, ci mereu o configuraţie interpretativă (*Interpretationsgestalt*), prin care este constituită o imagine a celuilalt în care şi eu, la rândul meu, sunt co-reprezentat.

---

este de părere că „la baza oricărui tip de comunicare se află nu un cod, ci tocmai lipsa oricărui cod".

[6] Vezi Laing, Phillipson, Lee, pp. 18 şi urm.

Toate acestea nu înseamnă însă că imposibilitatea de a percepe cum ne luăm unii pe alții la cunoștință ar dovedi existența unei limite cognitive de sorginte ontologică. Pentru că această imposibilitate de a percepe se naște tocmai din interacțiunea diadică, și dacă dorim să o considerăm a fi o limită, atunci trebuie să înțelegem că ea nu este așa decât în măsura în care limitarea rezultată din interacțiune devine impulsul unei transcenderi constante. Interacțiunea diadică devine, în consecință, producătorul unei valori negative a experienței – dacă ne este permis să numim astfel imposibilitatea de percepere a modului în care ne luăm la cunoștință unii pe alții – care devine la rândul ei un imbold în acoperirea golului creat la nivelul experienței printr-o acțiune de interpretare și care ne determină în același timp să respingem propriile noastre configurații interpretative, rămânând astfel deschiși pentru noi experiențe.

Relația dintre text și cititor pare a fi cu totul diferită de modelele schițate mai sus. Acestei relații îi lipsește acea *face to face situation* – situarea față în față, din care rezultă toate formele de interacțiune socială.[7] Pentru că un text nu se poate adapta, asemeni partenerului în carne și oase din interacțiunea diadică, la cititorul concret cu care intră în contact. În timp ce partenerii din interacțiunea de tip diadic se pot asigura prin întrebări repetate în ce măsură contingența creată se află sub control, respectiv dacă imaginea care rezultă din imposibilitatea percepției cunoașterii reciproce se potrivește cu situația dată, cititorul nu va primi niciodată încuviințarea textului cu privire la corectitudinea concepțiilor lui. – Mai mult, activitatea discursivă a partenerilor din interacțiunea de tip diadic se desfășoară ținând cont de anumite scopuri. Ea este, prin urmare, încastrată într-un context care învăluie interacțiunea, funcționând câteodată ca un *tertium*

[7] Vezi și E. Goffman, *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, New York (Anchor Books) 1967.

comparationis. În schimb, fragmentarea evidentă a codurilor din text nu va mai putea funcționa în această interacțiune ca factor de reglementare, pentru că în acest moment se impune crearea unui cod care să reglementeze legătura dintre text și cititor. Țelul vizat și indicațiile sunt cele care fac deosebirea între interacțiunea dintre text și cititor și condițiile pentru o interacțiune de tip diadic.

Dar tocmai acest deficit este impulsul cel mai însemnat în încercarea de a stabili un fundament pentru o astfel de relație, iar acest punct demonstrează elementele comune decisive cu interacțiunea de tip diadic. Aceste elemente comune ne permit să recunoaștem în relația textului cu cititorul o interacțiune. Pentru că relațiile de interacțiune schițate din universul social sunt inițiate de contingența planurilor comportamentale, respectiv de imposibilitatea de a lua la cunoștință felul în care suntem luați la cunoștință. Interacțiunea nu este inițiată nici de faptul că ne găsim într-o situație comună, nici de convențiile din jurul polurilor interacțiunii. Toate acestea funcționează doar ca elemente cu rol reglementativ al unei imposibilități de a controla, respectiv de a cunoaște, iar aceasta din urmă este cea care stă la baza oricărei interacțiuni. Acestor fapte le corespunde asimetria fundamentală dintre text și cititor, care se prezintă atât prin lipsa unei situații comune, cât și prin lipsa unui cadru comun de referință dinainte dat. În ambele cazuri, aceste deficite reprezintă mai curând un impuls, iar acest lucru înseamnă că gradul de nedeterminare din asimetria dintre text și cititor își împarte funcția de factor constitutiv al procesului comunicațional cu contingența, respectiv cu *no-thing*-ul din interacțiunea interumană. Gradul de nedeterminare al acestei asimetrii, al contingenței și al *no-thing*-ului nu sunt, prin urmare, decât forme diferite ale unui gol constitutiv prin care pot lua ființă raporturile de interacțiune. Acest gol nu se oferă condițiilor date ca un fundament ontologic premergător, ci se formează și se modifică prin dezechilibrul din interacțiunea

diadică și, respectiv, din asimetria dintre text și cititor. Echilibrul va fi restabilit doar prin compensarea deficitelor, iar din această cauză acest gol constitutiv va fi umplut permanent de proiecții. Interacțiunea va eșua în cazul în care proiecțiile reciproce ale partenerilor nu vor suferi nici o modificare, respectiv în momentul în care proiecțiile cititorului se vor depune fără nici un efort pe text. Eroarea ar fi astfel provocată de ocuparea completă a golului cu propriile proiecții. Dar pentru că deficitele constatate mai devreme declanșează producerea de imagini proiective, relația dintre text și cititor va fi posibilă doar prin modificarea acestora. Textul îl provoacă, așadar, în permanență pe cititor la elaborarea a cât mai multor imagini, ceea ce începe să ducă la anihilarea asimetriei într-o situație care devine comună textului și cititorului. Complexitatea structurii textului îngreunează simpla ocupare a acestei situații cu imaginile cititorului. A îngreuna presupune în acest caz faptul că imaginile trebuie expuse, deconspirate, abandonate. Prin această corectură efectuată de către text a imaginilor create se formează un orizont de raportare a situației. Aceasta se va contura în măsura în care cititorul va fi el însuși capabil să își corecteze propriile proiecții. Pentru că numai în acest mod el va fi capabil să observe ceea ce până în acel moment nu se afla în orizontul său. Această experiență se întinde astfel de la o obiectualizare distanțată a celor în care tocmai este prins și până la o evidentă experiență de sine, care nu-i era permisă de implicarea (*Verstricktsein*) în diversele situații pragmatice din viața de zi cu zi. Pe parcursul acestui proces este anulată și asimetria dintre text și cititor. Interacțiunea de tip diadic însă nu poate fi anulată decât în momentul elaborării unor situații pragmatice. Din această cauză interacțiunea de tip diadic este, chiar dinspre premisele ei, și mult mai definită, fapt dovedit prin strânsa legătură cu o situație anume, precum și prin existența cadrului de referință comun al partenerilor de interacțiune. Prin comparație, asimetria dintre text și cititor

este, de la bun început, cu mult mai nedeterminată – cu toate acestea, în spatele acestei nedeterminări crescute se ascund mult mai multe posibilităţi comunicaţionale.

Pentru a putea realiza aceste posibilităţi în text trebuie să existe structuri cu funcţie de dirijare şi control, ceea ce este necesar pentru că procesul de comunicare dintre text şi cititor nu se poate înfăptui cu succes decât în momentul în care acesta se află sub control. Structurile de dirijare de acest fel nu pot fi, într-adevăr, la fel de determinate în conţinutul lor aşa cum este, de exemplu, o *face to face situation* şi nici nu pot prefigura aceeaşi familiaritate precum codurile sociale care reglementează o interacţiune de tip diadic. Sarcina lor este, prin urmare, de a demara interacţiunea dintre text şi cititor şi de a permite crearea unui proces de comunicare a cărui finalitate o reprezintă sensul constituit de către cititor, căruia cu greu i se poate stabili referinţa, dar care va avea capacitatea de a contesta semnificaţia structurilor de sens existente şi de a modifica experienţele deja cunoscute. Aceste structuri de dirijare nu trebuie însă înţelese ca fiind nişte valori pozitive, independente de procesul comunicaţional. În această privinţă ne vom referi în cele ce urmează la o observaţie a Virginei Woolf în marginea romanelor lui Jane Austen. O autoare de roman descrie procesul comunicaţional din romanul unei alte autoare astfel: „Iată aşadar cum este Jane Austen maestră a unor emoţii mult mai profunde decât apar ele la suprafaţă. Ne stimulează să înlocuim cu ceva ceea ce nu e prezent. Ceea ce oferă ea este, în aparenţă, un fleac, şi totuşi, e alcătuit din ceva care capătă întindere în conştiinţa cititorului şi înzestrează cu cea mai durabilă formă de viaţă scenele care sunt în aparenţă cele mai neînsemnate. Accentul este întotdeauna pus pe caracter ... Şerpuirile conversaţiei ne supun torturii acestei aşteptări încordate. Atenţia noastră e pe jumătate îndreptată asupra prezentului, pe jumătate asupra viitorului ... Adevărul este că, în această povestire neterminată, în cea mai mare parte de calitate inferioară, se

află toate elementele valorii lui Jane Austen."[8] Elementele

[8] Virginia Woolf, *Eseuri*, traducere de Petru Creția, prefață de Mihai Miroiu, Editura Univers, București, 1972, p. 32. – Ed. cit.: Virginia Woolf, *The Common Reader, First Series*, Londra 1957, p. 174: „Jane Austen is thus a mistress of much deeper emotion than appears upon the surface. She stimulates us to supply what is not there. What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader's mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial. Always the stress is laid upon character ... The turns and twists of the dialogue keep us on the tenterhooks of suspense. Our attention is half upon the present moment, half upon the future ... Here, indeed, in this unfinished and in the main inferior story, are all the elements of Jane Austen's greatness." Observațiile Virginiei Woolf asupra metodei de compoziție a personajelor din propriile sale romane sunt și ele, la rândul lor, foarte elocvente în acest sens. În jurnalul său autoarea spunea că „I'm thinking furiously about Reading and Writing. I have no time to describe my plans. I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment." *A Writer's Diary. Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf, Londra 1953, p. 60. („... mă gândesc cu înverșunare că trebuie tot timpul să citesc și să scriu. Nu am timp să vorbesc despre proiectele mele. Aș avea încă multe de spus despre *Orele* și despre descoperirea mea: despre modul cum sap grote frumoase în spatele personajelor mele. Cred că aceasta redă exact ceea ce doresc eu: umanitate, umor, profunzime. Intenția mea este de a face ca aceste grote să comunice între ele și, în momentul de față, fiecare din ele iese la lumină." – V. Woolf, *Jurnalul unei scriitoare*, traducere de Mihai Miroiu, Univers, București, 1980, p. 76). Câștigul în sugestivitate al personajelor, produs de acele „beautiful caves", se perpetuează în opera scriitoarei prin efectele pe care le provoacă ceea ce a fost eludat. În această privință s-a exprimat și T. S. Eliot: „Her observation, which operates in a continuous way, implies a vast and sustained work of organisation. She does not illumine with sudden bright flashes but diffuses a soft and placid light. Instead of looking for the primitive, she looks rather for the civilized, the highly civilized, where nevertheless something is found to be *left out*. And this something is deliberately left out, by what could be called a moral effort of the will. And, being left out, this something is, in a sense, in a melancholy sense, present." („Observațiile ei care operează într-un mod continuu implică o muncă vastă și susținută de organizare. Ea nu ilumineză cu șocuri de strălucire bruscă și puternică, preferând o lumină blândă și placidă. În loc de a căuta primitivul, ea caută mai degrabă civilizația, chiar civilizația avansată, unde însă ceva

care au fost trecute sub tăcere în scenele aparent triviale precum şi golurile din articulaţiile dialogurilor îl stimulează pe cititor să ocupe cu proiecţiile sale locurile-lipsă. Toate acestea îl atrag pe cititor în mrejele acţiunii şi îl provoacă să îşi închipuie cele nespuse, neverbalizate ca fiind cele intenţionate. De aici ia naştere un proces dinamic, pentru că cele spuse ne vor „vorbi" cu adevărat doar atunci când vor face referire la cele trecute de ele sub tăcere. Dar deoarece elementele trecute sub tăcere reprezintă implicaţiile celor exprimate, ele vor căpăta astfel contur. Dacă se reuşeşte o revigorare la nivelul imaginaţiei a celor trecute sub tăcere, atunci acestea vor aduce elementele exprimate pe un fundal care – în opinia Virginiei Woolf – le vor face să pară cu mult mai importante decât ar fi părut în contextul celor exprimate. În acest mod scenele triviale par a fi expresia unei surprinzătoare vitalităţi (*enduring form of life*). Aceasta nu se manifestă verbal în textul ca atare, ci este mai curând un produs rezultat din interacţiunea textului cu cititorul. Procesul de comunicare nu este aşadar pus în mişcare şi reglementat de un anumit cod, ci de dialectica celor exprimate şi celor trecute sub tăcere. Elementele trecute sub tăcere constituie forţa motorie a actelor constitutive, în acelaşi timp însă, acest impuls adus productivităţii este controlat de cele exprimate, care sunt supuse, la rândul lor, unor transformări, în momentul în care cele la care s-a făcut în chip tăcut trimitere au fost aduse la lumină.

Observaţia formulată de Virginia Woolf îşi are originile în caracterul specific al limbii, surprins de Merleau-Ponty după cum urmează: „Lipsa unui semn poate constitui ea însăşi un semn, iar faptul de a exprima nu înseamnă că fiecare element

---

pare a fi *fost lăsat pe dinafară*. Iar acest ceva este lăsat pe dinafară în mod deliberat de ceea ce ar putea fi numit un efort moral al voinţei. Şi, fiind lăsat pe dinafară, acest ceva este într-un fel, într-un fel melancolic, prezent.") „T. S. Eliot, 'places' Virginia Woolf for French Readers", în *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, ed. Robin Majumdar şi Allen McLaurin, Londra 1975, p. 192.

de sens trebuie să aibă un corespondent verbal. Faptul de a exprima constă într-o acțiune a limbii asupra ei înseși, care se deplasează deodată în direcția sensului ei. A vorbi nu înseamnă a atribui fiecărui gând un cuvânt: dacă am face acest lucru, nu s-ar mai pronunța niciodată nimic, și nu am mai avea sentimentul de a trăi în limbă, ne-am poticni în tăcere, pentru că semnul s-ar șterge imediat față în față cu sensul ... Abia când limba renunță la a mai pronunța lucrul însuși, abia atunci ea îl va aduce, incontestabil, la expresie ... Limba este atunci când ea, în loc de a copia gândurile, se lasă dizolvată, dar și refăcută de acestea."[9]

Dacă textul este cu adevărat un sistem de astfel de combinații, atunci el ar trebui să rezerve în acest sistem un loc și pentru elementul care va realiza combinația. Acest loc este oferit de golurile care marchează în text enclave, oferindu-se astfel spre ocupare cititorilor. Golurile dintr-un sistem sunt caracterizate de faptul că ele nu pot fi ocupate de către acest sistem, ci doar printr-un altul. În momentul în care acest lucru are loc, activitatea constitutivă este pusă în mișcare, iar astfel enclavele mai sus menționate se dovedesc a fi un element comutator central în interacțiunea dintre text și cititor. Golurile sunt, așadar, cele care reglementează activitatea imaginativă a cititorului, care va fi solicitată în condițiile impuse de text. Un alt loc în sistemul oferit de text care vizează interacțiunea este ocupat de diversele potențiale de negare, prin intermediul cărora au loc anumite acțiuni de anulare în text. Atât golurile, cât și aceste potențiale negative dirijează, fiecare în felul lor, procesul comunicațional în desfășurare, reuniundu-se până la urmă, tocmai din acest motiv, în funcția comună a unor instanțe de control. Golurile eludează relațiile dintre perspectivele de reprezentare ale textului, invitând astfel cititorul la o coordonare a acestor

[9] M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, traducere în germ. de Hans Werner Arndt, Reinbeck 1967, pp. 73 și urm.

perspective: ele stau la baza unei activități controlate a cititorului în text. Potențialele negative rememorează elemente cunoscute sau deja stabilite, pentru a le anula; în pofida anulării acestora, ele rămân în câmpul vizual al cititorului, provocând prin desființarea valabilității lor modificări de atitudine: potențialele negative provoacă astfel situarea cititorului față de text. Atât prin goluri, cât și prin negările textului, activitatea constitutivă rezultată din asimetria dintre text și cititor își câștigă o anumită structură, care va dirija procesul de interacțiune.

2. Viziunea lui Ingarden asupra punctelor de nedeterminare

Înainte de a ne referi la această problemă va trebui să explicăm pe scurt termenul înrudit dezvoltat de Ingarden, și anume locurile nedeterminate. În încercarea de a descrie natura operei de artă, Ingarden a apelat la cadrul de orientare fenomenologic al determinării obiectelor. Conform acestuia, ar exista obiecte reale, determinate pe de-a întregul, și obiecte ideale, independente de orice ființare. Obiectele reale trebuie percepute, iar cele ideale trebuie constituite. În ambele cazuri însă este vorba de acte cu o posibilă finalitate: ele sfârșesc printr-o percepere totală a obiectului real și printr-o constituire totală a obiectului ideal. Opera de artă se deosebește de modurile de a se oferi ale obiectelor sus numite prin faptul că, prin însăși natura ei, este un obiect intențional. Acest obiect nu dispune nici de determinarea pe de-a întregul a obiectului real și nici de independența celui ideal, el fiind un obiect care este proiectat. Obiectelor de tip intențional le lipsește o determinare totală, aceasta fiind de fapt scopul propozițiilor din text, din care va rezulta o configurație schematică, numită de Ingarden „obiectualitatea reprezentată" a operei de artă. „Obiectul reprezentat, «real» prin conținut, nu reprezintă o

individualitate cu adevărat determinată pe de-a întregul și întru totul univoc, ci doar o structură de tip s c h e m a t i c care prezintă locuri diferite de nedeterminare și cu un număr finit de determinări atribuite acesteia în mod pozitiv, chiar dacă, din punct de vedere formal, el a fost schițat ca fiind un individ cu totul și cu totul determinat și care este capabil să mimeze că este un astfel de individ. Această natură schematică a obiectelor reprezentate nu poate fi îndepărtată din nici o operă literară finită, cu toate că în decursul operei nedeterminările mereu noi își pot ocupa pozițiile, fiind astfel și îndepărtate, prin completarea unor caracteristici noi și pozitive."[10]

Locurile nedeterminate îi sunt necesare lui Ingarden în primul rând pentru diferențierea obiectului intențional al operei de artă de alte tipuri de determinări ale obiectelor. Prin această funcție, locurile nedeterminate capătă o ambivalență care începe să transpară în pasajul citat atunci când Ingarden discută despre faptul că obiectul intențional, niciodată cu totul determinat, va trebui să fie poziționat în așa fel încât întreaga-i determinare să pară a fi cel puțin simulată. Acum însă Ingarden atribuie locurilor nedeterminate, pe lângă funcția amintită de diferențiere între obiecte, și una valabilă în procesul de concretizare a operei. Prin toate acestea este deconspirată întru totul ambivalența acestui concept. Ea va putea fi însă explicată în câteva feluri.

Dacă obiectul intențional trebuie să mimeze o determinare caracteristică obiectelor reale, dar nu poate atinge acest tip de determinare decât de abia în actul complementar al concretizării, atunci atât locurile nedeterminate, cât și concretizările vor trebui supuse unor anumite limitări, pentru ca această mimare a determinării să reușească. Pentru că locurile nedeterminate fac din obiectul intențional al operei un obiect deschis, sau, mai bine zis, îl fac de neînchis, astfel încât ocuparea acestora, care, în viziunea lui Ingarden se petrece în

[10] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, p. 266.

actul concretizării, va trebui să permită în principiu un anumit spectru de concretizare. Ingarden distinge două tipuri de concretizare a operei, şi anume concretizarea corectă şi cea greşită.[11] Acest postulat rezultă din necesitatea de a asigura obiectului intenţional al operei, dacă nu în configuraţia sa textuală, atunci cel mai târziu în procesul de concretizare al acestuia, acea finalitate care revine mereu actelor de percepere a obiectelor reale, respectiv actelor de constituire a obiectelor ideale. Este de necontestat faptul că, în concretizarea prin sensul constituit, se naşte şi determinarea operei. Se impune doar să ne întrebăm dacă această determinare nu este cumva o determinare individuală dată de cititor, şi mai puţin o determinare care se supune referinţei justeţii sau falsităţii. Pentru că este imposibil ca Ingarden să fi crezut că determinarea operei poate fi câştigată doar prin mimarea unei referinţe. Pentru el armonia polifonică în care vibrează straturile operei de artă este simbolul unei realităţi incontestabile care nu poate fi suspectată că mimează, pentru că în ea îşi au originile atât valoarea estetică, precum şi realizarea acesteia într-o concretizare corectă. Din acest motiv, procesul de creare a operei de artă se petrece în viziunea lui Ingarden la fel ca în cazul unei configuraţii schematice, într-o suită de acte determinative, care se raportează la golurile din perspectivele prezentate. „Dar în fiecare perspectivă asupra unui lucru se găsesc atât calităţi împlinite, cât şi neîmplinite, şi este practic imposibil de a face să dispară calităţile neîmplinite."[12] Din toate acestea reiese că determinarea rezultată din multitudinea de perspective face ca tocmai prin acest act să crească în mod proporţional gradul de nedeterminare. Literatura modernă este plină de exemple clasice în acest sens. Pe cât de mult îşi va detalia un text schema de reprezentare, adică cu cât sunt

[11] Vezi şi Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, pp. 142, 156, 169 şi urm., 178.

[12] Ingarden, *Kunstwerk*, p. 277.

mai multe perspective schematizate care schițează obiectul textului, pe atât de evident va crește și gradul de nedeterminare a textului. Luând însă în considerare caracterul polifonic, sub a cărui egidă ar trebui să se însumeze straturile operei de artă, vom afla un anumit grad de toleranță pentru această nedeterminare, a cărei sporire critică va trebui să desființeze caracterul polifonic al operei – neîngăduindu-i, de fapt, nici măcar să se constituie. Ingarden argumentează, prin urmare, cu aceeași consecvență, atunci când apreciază că această nedeterminare are tendința de a avea efecte negative în „procesul de constituire a anumitor calități relevante sub aspect estetic"[13] din actul de concretizare, ocuparea nedeterminării „împiedicând constituirea unor astfel de calități sau conducând la constituirea unei calități care nu se află la unison cu celelalte calități cu valențe estetice".[14]

Și pentru că literatura modernă are tendința de a cădea în plasa unor astfel de consecințe – această „lipsă de unison" constituind în literatura modernă condiția fundamentală a comunicării –, ne devine și nouă clar care este funcția atribuită de Ingarden pozițiilor nedeterminate. În primul rând, acestea servesc la delimitarea obiectului intențional de alte tipuri de determinări ale obiectelor. Aceste poziții nedeterminate trebuie totuși limitate prin postulatul caracterului polifonic al operei de artă, doar prin acesta revenind obiectului intențional acea închidere prin care el se va putea califica ca obiect. Se pare că această necesitate sistemică este cea care a atras după sine ideea despre concretizarea operei, pentru că doar printr-o astfel de concretizare obiectul în principiu neterminat al operei literare își poate găsi împlinirea. Cele suspectate mai sus își găsesc justificarea în așa-numita concretizare „corectă" formulată de Ingarden. Ea implică

[13] Ingarden, *Vom Erkennen*, p. 300.
[14] Ibid.

existența unei norme care se va împlini sau nu în procesul de concretizare. Orientările pe care ni le furnizează această normă sunt cele care constituie în viziunea lui Ingarden valoarea estetică și calitățile metafizice ale operei. Despre valoare Ingarden spune că este greu de definit și aceasta este cauza pentru care mai trebuie cercetată[15]; în ceea ce privește calitățile metafizice, Ingarden susține că cititorul trebuie să se transpună în acestea[16], ele nearătându-se în limbă. Prin urmare, ambele ar fi goluri fundamentale, pe care cititorul le ocupă prin cele imaginate de el pentru a constitui sensul operei. Această concluzie nu se înscrie însă în spiritul argumentației oferite de Ingarden. Dacă ea se impune totuși, aceasta se întâmplă mai ales pentru că atât valoarea estetică cât și calitățile metafizice, care reprezintă condiția și finalitatea acelei norme care controlează o concretizare corectă, rămân într-o mare măsură nedeterminate. Un renunț la atât de necesara determinare s-ar justifica doar în momentul în care ele și-ar avea rădăcinile în însăși concretizarea prin care ies la suprafață. Acest lucru ar însemna însă să încadrăm valoarea estetică și calitățile metafizice într-un simplu proces de actualizare, ele dispunând totuși, după cum a ținut să sublinieze Ingarden, de o bază reală, care nu poate fi limitată la o simplă concretizare. Mai mult însă, în acest caz ar trebui abandonat și postulatul concretizării corecte, deoarece acesta poate fi păstrat doar în măsura în care valoarea estetică și categoriile metafizice rămân transcendentale față de actul concretizării.

Această situație dă în vileag ambivalența conceptului de concretizare, care – pentru a da o formulare răspicată – este folosit ca un concept de comunicare, fără a fi însă unul. Pentru că acesta nu denumește interacțiunea dintre text și

[15] Vezi și Roman Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tübingen 1969, pp. 21-27 passim.

[16] Vezi, între altele, Ingarden, *Vom Erkennen*, pp. 275 și urm.

cititor, ci actualizarea perspectivelor oferite de text pe parcursul lecturii, iar acest lucru înseamnă că, în locul unei relații de reciprocitate, el presupune o raportare liniară, unidirecționată de la text către cititor. Din acest punct de vedere este astfel perfect consecventă postularea valorii estetice și a calităților metafizice, acestea întruchipând necesara instanță de raportare prin intermediul căreia este posibilă ridicarea unei punți de legătură între configurația schematizată a textului și concretizarea acesteia de către cititor, ceea ce ar trebui să reprezinte un proces reglementat. Valoarea estetică și calitățile metafizice înlocuiesc la Ingarden asimetria dintre text și cititor, pentru a exercita funcția unui cod ce asigură concretizările corecte. Dar tocmai în acest punct conceptul de concretizare începe – iar aici ne vom folosi de exprimarea lui Ingarden – să devină opalescent. Pentru că cele două instanțe transcendentale de control și de organizare rămân, în ciuda funcțiilor pe care le au, prea nedeterminate, astfel încât se impune întrebarea dacă nu cumva Ingarden a deplasat până la urmă aportul de nedeterminare necesar în orice tip de comunicare, și anume l-a deplasat din punctul de articulație dintre text și cititor și l-a mutat în schema postulată și referențială a unui *tertium comparationis* care are rolul de a reglementa relația dintre două poziții diferite. Pentru că doar așa caracterul hibrid al conceptului de concretizare, la care face apel Ingarden în descrierea unei relații comunicaționale, fără a o putea numi după natura ei, mai poate fi plauzibil. Această situație devine și mai imperativă dacă ne mutăm atenția de la originea locurilor nedeterminate discutată până în acest moment asupra funcțiilor acestora. Faptul că aceste locuri nedeterminate joacă un rol important în procesul concretizării a fost subliniat de Ingarden în multe din paginile ambelor sale volume. Ele servesc, în opinia sa, mai ales la a distinge între text și concretizare. „Principiul distingerii operei literare de concretizările ei se află în observația că opera în sine conține anumite locuri nedeterminate precum și alte

elemente potențiale (ca de exemplu atitudinile, calitățile relevante din punct de vedere estetic), care vor fi înlăturate în parte, respectiv actualizate, în cazul concretizării."[17] Paralela pe care ne-am propus-o aici între locurile nedeterminate și elementele potențiale este concludentă pentru că acestea joacă, din perspectiva funcțiilor lor comune de a distinge între operă ca atare și concretizarea acesteia, roluri distincte în procesul de concretizare. Locurile nedeterminate trebuie anulate, iar elementele potențiale trebuie actualizate. Cele două operațiuni nu sunt aproape deloc sincronizate între ele. Dacă, prin urmare, locurile nedeterminate vor fi ocupate sau completate, acest lucru nu înseamnă pentru Ingarden și că ele se pot tranforma în impulsuri pentru actualizarea elementelor potențiale. Pentru că actualizarea acestor elemente este produsă de către emoția originară. „Aceasta reprezintă adevăratul debut al procesului specific al trăirii estetice".[18] Prin ea iau naștere acele tulburări din sufletul cititorului care declanșează activitatea de constituire și care nu își găsesc liniștea decât în relevarea obiectului estetic. „Emoția originară este foarte dinamică și plină de sentimentul de insatisfacție sau de o anumită nevoie care apare numai și numai acolo unde am fost deja impresionați de o calitate anume, pe care însă nu am putut să o recunoaștem în trăirea nemijlocită, imediată și concretă astfel încât să ne putem desfăta cu ea. În această stare de instatisfacție (de «nevoie») am putea – dacă dorim – să recunoaștem un moment de disconfort, de neplăcere, dar nu în această neplăcere, ci în neliniștea interioară, în sentimentul de insatisfacție constă ceea ce este caracteristic pentru emoția originară ca primă etapă a trăirii estetice. Ea este cu adevărat o emoție originară pentru că din momentele unei anumite dorințe pe care le cuprinde se dezvoltă atât cursul ulterior al trăirii estetice cât

[17] Ibid., p. 250.
[18] Ibid., p. 195.

și actul de naștere al corelatului său intențional care este obiectul estetic."[19]

În acest chip categoriile esteticii transpunerii și identificării, respectiv ale unei „emotive theory" îi oferă lui Ingarden motivația pentru relația de interdependență dintre text și cititor, a cărei dezvoltare este una și aceeași cu relevarea obiectului estetic ca o constelație armonioasă. În acest proces locurile nedeterminate joacă un rol secundar. Pentru că nu ele, ci emoția originară este cea care pune în mișcare procesul de concretizare. Locurile nedeterminate, dimpotrivă, trebuie doar ocupate ori completate. Dar chiar și acestei modeste activități cu care locurile nedeterminate urmează să îl provoace pe cititor îi sunt trase limite înguste. Pentru că „luarea în considerare a posibilității constituirii unei calități cu valențe estetice conduce la necesitatea unei noi îngustări a limitelor de variabilitate pentru ocuparea, autorizată din punct de vedere artistic, a fiecărui loc nedeterminat în parte."[20] Ingarden susține, așadar, că nu toate locurile nedeterminate trebuie neapărat ocupate, ba chiar că acolo unde există o reținere în ocuparea acestor locuri, cititorul se va vedea ca o persoană lipsită de orice sensibilitate artistică dacă nu poate reacționa cum se cuvine în fața acestor limitări impuse. „Cititorul mai puțin cultivat, diletantul într-ale artelor, despre care vorbește Moritz Geiger, cel pentru care doar soarta oamenilor zugrăviți în narațiune prezintă vreun interes, nu ia în seamă interdicția de înlăturare a unor astfel de locuri nedeterminate și transformă, prin completarea limbută a celor ce nu necesită vreo completare, o operă de artă bine conturată într-un cancan literar ieftin și iritant din punct de vedere estetic."[21] Prin toate acestea se sugerează cu siguranță că activitatea de ocupare a locurilor nedeterminate în vederea

[19] Ibid., p. 198.
[20] Ibid., p. 301.
[21] Ibid., p. 304.

constituirii obiectului are un efect atât de considerabil, încât prin acesta orice artă înaltă se poate transforma în kitsch pe parcursul procesului de concretizare. Rezultă astfel că locurile nedeterminate pot avea, cel puțin potențial, un rol major în constituirea obiectului – acest rol însă nu urmează să le fie atribuit în chip plenar atunci când se recunoaşte, aşa cum cum se întâmplă la Ingarden, în emoția originară valoarea unui *tertium comparationis* între text şi cititor, terț care are rolul de fi primul inițiator în procesul de concretizare. Locurile nedeterminate rămân aşadar, în ciuda sugestivității pe care o poartă şi pe care Ingarden o ia în considerare în cazul concretizării, destul de problematice, pentru că prin intermediul acestora poate fi inhibată tendința de armonizare a straturilor şi, implicit, alterată valoarea estetică a operei de artă.

Locurile nedeterminate sunt uneori ocupate, alteori ele rămân deschise, iar de multe ori se trece peste ele – şi astfel se iveşte problema criteriilor care au rolul de a reglementa întrucâtva acest proces. Ingarden nu face referire la acestea într-un mod explicit; ele pot fi însă deduse din teoriile sale. Acordul polifonic al straturilor operei de artă se împlineşte într-o armonie totală, iar acesteia nu trebuie să i se aducă atingere, dacă e să se ajungă la o trăire de ordin estetic. Astfel poate fi înțeles termenul propus de Ingarden, „locuri nedeterminate". Locurile nedeterminate trebuie aşadar înlăturate, ocupate sau completate. Ele trebuie fie să dispară, fie să fie completate pentru a se putea naşte acel acord al straturilor prin care se pot evidenția calitățile cu valențe estetice. Acesta este scopul înlăturării, respectiv al completării locurilor nedeterminate prezente în text. Dacă dorim să vedem în acest proces mai mult decât o simplă încercare de a asigura anume şi obiectului intențional al operei de artă finalitatea necesară, adică dacă totuşi vrem să vedem în aceste locuri nedeterminate condiții ale comunicării – şi asta în ciuda poziției inferioare alocate acestora de către emoția originară ca adevărat inițiator al

procesului de concretizare –, atunci locurile nedeterminate ar putea fi calificate drept condiții ale artei iluziei.

Această concluzie se potrivește foarte bine cu descrierea dată de Ingarden obiectului intențional. Pentru că acolo se susținea că acesta, în ciuda faptului că este incomplet în principiu, are totuși a mima determinarea individuală a operei de artă. Realizarea acestei intenții de a mima se petrece atât cu ajutorul înlăturării, cât și cu ajutorul completării locurilor nedeterminate, pentru că acestea sunt, până la urmă, cele care indică natura de non-închis a obiectului intențional și care, prin urmare, trebuie înlăturate în procesul de concretizare, pentru ca să se poată constitui determinarea obiectului estetic. Dacă lucrurile se petrec după acest tipar, atunci locurile nedeterminate au, în rolul lor de condiție comunicativă a procesului de concretizare, o valoare istorică limitată: pentru că a face să dispară locurile nedeterminate înseamnă să creezi iluzia unei închideri; iar acest lucru este cel care constituie principiul artei iluziei.

Ingarden a constatat și în adăugirile ulterioare aduse cărții sale *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* („Despre cunoașterea operei literare") cât de problematică este literatura modernă cu „frecventele ei neclarități întrucâtva programatice"[22], spre care el pare a nu mai găsi o cale adevărată de acces. Aceste „neclarități programatice" sunt posibile în literatura modernă mai ales prin faptul că nu ni se oferă intenționat anumite informații și, prin urmare, locurile nedeterminate iau niște proporții care fac imposibilă o simplă înlăturare sau o completare sigură a acestora. Funcția pe care Ingarden le-a atribuit-o acestor locuri nedeterminate nu își mai are locul în acest caz. Conceptul de loc nedeterminat capătă un caracter hibrid, așa cum se întâmplase și cu cel de concretizare. Atâta vreme cât locurile nedeterminate trec drept caracteristici ale obiectului intențional, funcția lor este

[22] Ibid., p. 278, nota de subsol (adăugire din anul 1967).

sistematică. Dar pentru că ele mai sunt înțelese și ca un concept de receptare – acest lucru din cauza naturii incomplete a obiectului literar –, raza lor de valabilitate ajunge să se limiteze la o formă de literatură determinată istoric, și anume cea a artei iluziei. Locurile nedeterminate, ca elemente care definesc obiectul intențional, funcționează însă și în cadrul literaturii moderne. Așa cum sunt articulate ele la Ingarden drept concepte ale receptării, ele vor indica în cazul literaturii moderne în cel mai bun caz doar ruinarea valorii estetice, dacă nu cumva chiar ele au fost cele care au produs desfigurarea acesteia. Oricum ar sta lucrurile, locurilor nedeterminate li se atribuie parametri foarte diferiți, după cum sunt fie caracteristici ale obiectului, fie ale receptării, aceşti parametri definind de fiecare dată altfel ordinea lor de importanță.

Faptul că locurile nedeterminate au o importanță foarte scăzută în cazul receptării este foarte clar explicat prin modul de ocupare al acestora în viziunea lui Ingarden. „Dacă, de exemplu, într-o narațiune ni se vorbește despre soarta unui domn foarte în vârstă, dar nu ni se spune în același timp și ce culoare are părul său, în momentul concretizării acestuia i se poate atribui în principiu orice culoare de păr, dar este cu mult mai probabil ca el să aibă părul cărunt. Pentru că dacă el ar avea părul de un negru strălucitor – în ciuda vârstei înaintate – atunci un astfel de fapt extraordinar care l-ar caracteriza pe bătrânul prea puțin îmbătrânit ar fi fost exprimat de text ca fiind foarte important. Astfel, acest lucru fiind indicat din varii motive artistice, este cu mult mai probabil și mai de recomandat ca acest bărbat să fie concretizat ca având părul cărunt, iar nu negru. Iar o astfel de modalitate de concretizare a acestui detaliu o face pe aceasta să se afle mai aproape de operă decât alte tipuri de concretizări, în care o situație asemănătoare a fost rezolvată altfel."[23] Ingarden a recunoscut el însuși că acest exemplu este banal. În ciuda

[23] Ibid., p. 409.

acestui fapt, în ambele volume ale sale nu se găsesc decât exemple banale, atunci când se caută o ilustrare concretă a celor ce trebuie înțelese prin termenul de ocupare a locurilor nedeterminate. Dar aici nu ne interesează această situație, semnificativă ca atare, ci, mai degrabă, completarea gândită ca mecanică a locurilor nedeterminate. Pentru că se pune întrebarea dacă culoarea de păr neprecizată a bătrânului – în alt exemplu este vorba de ochii de un albastru neprecizat ai consulului Buddenbrook[24] – ni se înfățișează cu adevărat în procesul de concretizare, pentru ca imaginea bărbatului în vârstă să poată atinge acel grad de determinare care nu revine, de fapt, decât unei percepții vizuale. Acest lucru ar însemna însă că acest proces de concretizare trebuie să-și impună obiectul astfel încât acesta să producă cel puțin iluzia unei percepții. Iluzia percepției nu constituie însă decât un caz excepțional în procesul de alcătuire a imaginii și nu este în nici un caz identică cu acesta. Imaginea bătrânului domn poate exista în închipuire la fel de concret și fără să îi adaug părul cărunt. Pentru că, de regulă, reprezentarea situațiilor din textele de ficțiune nu prezintă interes decât din punctul de vedere al funcției acesteia, prin urmare bătrânețea bărbatului își câștigă relevanța în relație cu altceva. Din perspectiva unei astfel de lipse de funcționalitate, ar fi dificil să îți închipui vârsta ca atare. În cazul în care, însă, bătrânețea bărbatului ar poseda o funcție anume, atunci imaginația mea va ocupa acest raport în actul lecturii, neavând nevoie însă să țin cont neapărat și de culoarea părului. Aici există două lucruri care pot deveni problematice: pe de-o parte banalitatea exemplelor oferite de Ingarden care pot influența scopul urmărit, iar pe de cealaltă faptul că Ingarden ar putea înțelege într-adevăr prin ocuparea locurilor nedeterminate doar producerea unei iluzii a percepției la nivelul imaginației. Dar chiar dacă s-ar întâmpla acest lucru, un astfel de proces

[24] Vezi și ibid., p. 49.

nu se poate desfăşura decât prin intermediul altor condiţii decât cele notate de Ingarden, care urmăresc o completare iluzorie a obiectului intenţional. Rămâne aşadar de văzut dacă o astfel de „necesitate de completare" ar aduce în joc imaginaţia cititorului, pentru că o simplă rotunjire a elementelor incomplete nu constituie decât un impuls prea slab. În această privinţă există o observaţie foarte concludentă a lui Arnheim: „În loc să prezinte o lume statică cu un inventar constant, artistul înfăţişează viaţa ca pe un proces de apariţie şi dispariţie. Întregul este doar parţial prezent, la fel ca şi majoritatea obiectelor. O parte dintr-un personaj poate fi vizibilă, pe când restul e ascuns în întuneric. În filmul *Al treilea om*, misteriosul protagonist rămâne nevăzut în cadrul unei uşi. Doar vârfurile pantofilor reflectă lumina unei lămpi de pe stradă, iar o pisică îl descoperă pe străinul invizibil şi adulmecă ceea ce publicul nu poate vedea. Existenţa înfricoşătoare a lucrurilor ce se află dincolo de raza simţurilor noastre, exercitându-şi totuşi influenţa lor asupra-ne, este reprezentată cu ajutorul obscurităţii ... Ar fi foarte greşit să spunem în asemenea cazuri că «imaginaţia completează» ceea ce a omis artistul. [O astfel de teorie ni se pare uşor de acceptat până încercăm să înţelegem la modul concret ceea ce presupune aceasta, comparând-o cu ceea ce ştim din experienţă. Nimeni nu poate pretinde că imaginaţia îl poate face să vadă întregul obiect. Acest lucru nu poate fi adevărat, pentru că, dacă ar fi, atunci ar distruge efectul pe care artistul a dorit să-l realizeze]."[25]

---

[25] Rudolf Arnheim, *Artă şi percepţie vizuală. O psihologie a văzului creator*, traducere de Florin Ionescu, Cuvânt înainte de Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, p. 324 (textul în paranteze drepte nu se află în continuarea citatului din ediţia românească, dar se găseşte în ediţia originală citată de W. Iser, n. tr.). – Ed. cit.: Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley şi Los Angeles 1966, p. 318: „Instead of presenting a static world with a constant inventory, the artist shows life as a process of appearing and disappearing. The whole is only partly present, and so are

Dacă, prin urmare, locurile nedeterminate lasă ceva la-o parte, atunci de la ele pornește în cel mai bun caz doar un impuls care urmează să sugereze, dar nu și indicația de a face din inventarul nostru de cunoaștere completările necesare. După cum a prezentat Ingarden locurile nedeterminate, ele nu pot funcționa decât în cazul reclamelor și mai ales acolo unde textul funcționează împreună cu fondul sonor; în texte de acest tip se renunță la denumirea efectivă a produsului, aceasta fiind marcată doar prin puncte de suspensie, pentru ca persoanele adresate să poate face fără probleme conexiunile necesare în momentul în care aud melodia specifică.[26] Din observația lui Arnheim rezultă că fața nevăzută a unui obiect reprezentat nu este completată pur și simplu de cunoștințele

---

most objects. One part of a figure may be visible while the rest is hidden in darkness. In the film *The Third Man* the misterious protagonist stands unseen in a doorway. Only the tips of his shoes reflect a street light, and a cat discovers the invisible stranger and sniffs at what the audience cannot see. The frightening existence of things that are beyond the reach of our senses and that yet exercise their power upon us is represented by means of darkness. It is often asserted that when objects are partly hidden, 'imagination completes' them. Such a statement seems easily acceptable until we try to understand concretely what is meant by it and we compare it with what happens in experience. No one is likely to assert that imagination makes him actually see the whole thing. This is not true; if it were, it would destroy the effect the artist tried to achieve."

[26] Exemplară în acest sens este o reclamă la bere, foarte răspândită în anii '60 pe Coasta de Vest a SUA. O fetiță îmbrăcată într-un costum în stilul epocii Tudor făcea reclamă berii prin următoarele două versuri:

Come along with me
Have a Genessee.
(Haide vino cu mine
Să bei un Genessee.)

Aceste versuri erau cântate la televizor; pe mulțimea de afișe publicitare nu apărea însă decât fetița împreună cu o aluzie la melodie. Textul suna astfel:

Come along with me
.....
(Haide vino cu mine
.....)

noastre – ca să ne referim la părul cărunt al bătrânului pe care l-am fi putut presupune ca fiind cărunt –, aceasta rămânând ca un fundal nedeterminat care transformă cele percepute în orice caz într-o tensiune, dacă nu chiar într-un semn anume. Acest joc al interacțiunii nu își mai are locul în procesul static de completare după care se orientează la Ingarden ocuparea locurilor nedeterminate. Ele produc și în viziunea lui o anumită sugestie, aceasta rămânând însă fără nici un rol. Pentru că actualizarea elementelor potențiale ale operei se află în grija emoției originare. Din această cauză este de presupus, urmând în mod consecvent argumentația lui Ingarden, că multe din locurile nedeterminate nici nu trebuie ocupate și că înmulțirea lor excesivă nu numai că afectează valoarea estetică, ba o poate chiar distruge. Ideea că locurile nedeterminate ar putea reprezenta condiția pentru ca unele din perspectivele schematizate să intre în interacțiune nu poate fi valabilă din punctul de vedere al lui Ingarden pentru că perspectivele astfel interacționând ar putea provoca o multitudine de concretizări care nu ar mai corespunde normei armoniei polifonice a straturilor, prin urmare nici esteticii clasice.

Pe cât de problematică i-a părut lui Ingarden ideea că procesul de concretizare ar putea dizolva opera într-o multitudine de configurații nepermise, pe atât de puțin s-a referit la problema că receptarea operelor nu ar mai fi posibilă dacă concretizarea acestora nu s-ar mai orienta decât după regulile clasice ale esteticii armoniei. Marele merit al lui Ingarden este însă că o dată cu ideea concretizării a scos opera de artă din limitarea determinativă de a fi doar reprezentare. O dată cu conceptul de concretizare el a câștigat pentru operă structura de receptare necesară, fără a gândi însă acest concept ca pe un concept de comunicare. Prin urmare, concretizarea nu este decât actualizarea elementelor potențiale ale operei și nu și o interacțiune între text și cititor. Mai mult, locurile nedeterminate nu sunt astfel decât impulsuri sugestive ale unui proces

de completare până la urmă nedinamic care nu pot constitui condiția pentru relația de reciprocitate inițiată de cititor între perspectivele schematizate, respectiv perspectivele de reprezentare ale textului. Că locurile nedeterminate, dar și concretizarea nu au fost gândite de către Ingarden ca fiind concepte comunicative poate fi recunoscut și din faptul că valoarea estetică care trebuie actualizată în actul de concretizare rămâne un moment neexplorat în sistemul lui Ingarden. Ingarden este de părere, ce-i drept, că valoarea estetică mai necesită unele cercetări intensive[27]; se pune însă întrebarea în ce direcție ar trebui să decurgă aceste cercetări. Nu este deloc probabil ca el să-și fi închipuit valoarea estetică ca pe un principiu lipsit de conținut, prin intermediul căruia realitățile extratextuale pot fi organizate în așa fel încât cititorul să poată constitui un univers care nu ar mai fi determinat în exclusivitate de condițiile lumii cunoscute.[28] Pentru că o astfel de realizare comunicativă a valorii estetice ar fi însemnat pentru Ingarden să abandoneze normele clasice ale esteticii armoniei ca moment de referință al unei concretizări corecte.

[27] Vezi Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, pp. 27 și 151 passim, și idem., *Erkennen*, p. 423.

[28] Vezi și Jan Mukařovsky, *Kapitel aus der Ästhetik* (edition suhrkamp), Frankfurt 1970, pp. 108 și urm. și 89 și urm.; vezi și p. 81 (valoarea estetică ca proces); p. 103 (opera de artă ca acumulare de valori extra-estetice); vezi și Robert Kalivoda, *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit* (edition suhrkamp), Frankfurt 1970, p. 29.

B. Impulsuri ale activității de constituire

1. Considerații preliminare

Ingarden a descris opera literară drept o structură schematică care își proiectează propriul obiect. Acest obiect intenţional se distinge atât de obiectele reale, cât şi de cele ideale, printr-o determinare deficitară. Într-o astfel de ierarhie, textul literar se subordonează în permanență unei referințe, care îl clasifică în funcție de prezența, respectiv absența trăsăturilor distinctive. Faptul că se creează astfel de ierarhii presupune faptul că textul literar trebuie înțeles, dacă nu chiar definit din perspectiva a ceea ce ne este deja familiar, a pozițiilor deja date. Dar cum ar trebui înțeles un text care își dobândeşte sensul abia prin suspendarea posibilității de a se raporta la un referent?

Când Arnold Bennett afirmă că „Nu poți pune într-o carte întregul personaj"[1] se referă tocmai la discrepanța ce există între o viață de om şi forma – în mod necesar limitată – a posibilei sale prezentări. De aici decurg două concluzii foarte diferite. Pe de o parte, se poate susține, împreună cu Ingarden, că perspectivele schematizate care dezvăluie personajul completează calitatea nesaturată a uneia din perspectivele schematizate prin intermediul următoarei, încât se creează iluzia unei reprezentări complete. Pe de altă parte, ne putem îndrepta atenția asupra deciziilor de selecție care trebuie luate, astfel încât personajul să poată să apară aşa cum el se

[1] „You can't put the whole of a character into a book". Citat după Miriam Allott, *Novelists on the Novel* (Columbia Paperback), New York 1966, p. 290.

oferă pe sine. În acest caz, ceea ce se prezintă nu este o realitate simulată, iluzia realității personajului, ci câmpul referențial din cadrul căruia sunt alese elemente ale personajului. Astfel de decizii de selecție nu au, însă, pentru observator acel caracter determinat care ni se revelează în perspectivele formulate ale personajului în carte, chiar dacă perspectivele formulate își capătă semnificația prin originea lor rămasă ascunsă. Cu greu poate fi referențializată această origine. În orice caz, realitatea, oricum ar fi aceasta înțeleasă, cade din ipostaza de cadru de referință. Chiar și atunci când personajul este conceput astfel încât să simuleze foarte bine propria realitate, aceasta din urmă nu este scop în sine, ci doar un semn. A utiliza realitatea simulată ca semn nu se poate epuiza doar în intenția de a vrea să descrii, pur și simplu, realitatea cunoscută. Stanley Cavell observa referitor la film, cu siguranță mediul cel mai saturat de realitate, că, „... dacă unei persoane i s-ar prezenta filmul unei întregi zile obișnuite din viața sa, și-ar ieși din minți".[2] Astfel de efecte sunt vizate și de filmele lui Antonioni și Godard, deoarece tocmai cvasi-echivalența dintre cotidianitatea comună și modul în care aceasta este prezentată scoate la iveală limita toleranței privitorului. Faptul că filmul utilizează în anumite cazuri o astfel de asemănare, pentru a-și dobândi, tocmai din caracterul constrângător al repetiției, impactul asupra privitorului, vădește faptul că, chiar și aici, realitatea cotidiană nu funcționează ca referent al reprezentării.

La fel se întâmplă și în cazul deciziilor care organizează textul ficțional. În acest caz este valabilă remarca lui Adorno: „Arta este cu adevărat lumea încă o dată, în aceeași măsură

[2] „... if a person were shown a film of an ordinary whole day in his life, he would go mad". – Stanley Cavell, *Must we Mean what we Say?*, New York 1969, p. 119; această afirmație îi este atribuită lui René Clair.

aidoma ei şi deosebită de ea."[3] Textul ficţional este o lume în măsura în care proiectează o lume concurentă. Aceasta se distinge de reprezentări ale lumii deja existente prin faptul că nu poate fi dedusă din conceptele de realitate dominante. Dacă măsurăm atât ficţiunea cât şi realitatea funcţie de calitatea de a fi obiect, se va putea sesiza doar lipsa trăsăturilor obiectuale în cadrul ficţiunii. În această logică, ficţiunea se dovedeşte un mod deficient, ba chiar va trece drept minciună, deoarece ea nu posedă criteriile realităţii, deşi pare că le simulează. Dacă ceva ar fi clasificat drept ficţiune doar în funcţie de aceste criterii obiectuale, care ar fi, de fapt, criterii ale realităţii, realitatea nu ar putea fi mediată prin intermediul ficţiunii. Ficţiunea îşi dobândeşte funcţionalitatea nu printr-o comparaţie ruinantă pentru ea cu realitatea, ci abia prin medierea unei realităţi organizată potrivit criteriilor unei realităţi proprii. De aceea, atunci când este judecată din perspectiva datelor concrete ale realităţii, ficţiunea „minte". Totuşi, atunci când ficţiunea este considerată din perspectiva funcţiei ei de a fi comunicare, ne informează corect referitor la realitatea ei ficţională. În calitate de structură de comunicare, ea nu poate fi identică nici cu realitatea, la care se raportează, şi nici cu repertoriul de dispoziţii al posibilului ei receptor. Şi aceasta deoarece ea virtualizează structura de interpretare dominantă a realităţii, pe baza căreia îşi creează propriul mod de interpretare, la fel cum virtualizează setul de norme şi valori al posibilului ei receptor. Faptul că ficţiunea nu este identică nici cu lumea şi nici cu receptorul este constitutiv caracterului ei comunicativ. Acoperirea deficientă între ficţiune, realitate şi receptor se manifestă în grade de indeterminare, care sunt mai puţin ale textului şi mai degrabă ale relaţiei ce ia naştere între cititor şi text în actul lecturii. Astfel de grade de indeterminare funcţionează ca

[3] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften 7), Frankfurt 1970, p. 499.

impulsuri ale actului comunicării și condiții pentru „formularea" textului de către cititor. Formularea textului este o componentă esențială a unui sistem despre care se cunoaște destul de puțin. Această cunoaștere incompletă rezultă din faptul că valabilitatea recodată a repertoriului textului este vizibilă, în timp ce temeiul acestei recodări este trecut sub tăcere. Dacă nerostitul este constitutiv pentru pentru ceea ce rostește textul, „formularea" sa de către cititor conduce la o reacție față de pozițiile manifeste ale textului, care prezintă, de regulă, realități fictive. Dacă „formularea" nerostitului unui text se transformă într-o reacție a cititorului la lumea reprezentată, atunci aceasta înseamnă, deopotrivă, că ficțiunea face întotdeauna posibilă transcenderea acelei lumi la care ea se raportează. „Mai mult decât o *cunoaștere* a lumii, arta *produce* complemente ale lumii, forme autonome care se adaugă celor existente, manifestând legi proprii și o viață personală."[4] Prin sintagma „forme autonome" înțelegem faptul că aici trebuie să se ivească poziții care nu pot fi derivate din ceea ce ele comunică. „În acest sens, deci, literatura (noi am spune: orice mesaj artistic) *ar desemna în mod cert un obiect incert.*"[5]

Dacă indeterminarea se naște din calitatea textului ficțional de a fi comunicare, atunci această indeterminare, în măsura în care este „localizabilă" în text, trebuie să aibă o structură, cu atât mai mult cu cât își dobândește propria funcție prin intermediul raportării dialectice la determinările formulate în text. Structurile centrale ale indeterminării în text sunt golurile și, deopotrivă, negările sale. Ele trebuie înțelese drept condiții ale comunicării, deoarece mijlocesc și reglează, într-o anumită măsură, interacțiunea dintre text și cititor.

---

[4] Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, ed. a II-a, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 62.

[5] Ibid., p. 48.

2. Golurile ca posibilitate neocupată a conectivității

În măsura în care golurile apar din suma de indeterminări pe care le conține textul, acestea ar trebui numite, așa cum a făcut-o Ingarden, locuri nedeterminate. Totuși, golurile desemnează mai puțin o lipsă de determinare a obiectului intențional, respectiv a perspectivelor schematizate, cât, mai degrabă, posibilitatea deschisă ca un anumit spațiu din sistem să fie ocupat prin activitatea imaginativă a cititorului. Golurile nu sunt caracterizate de necesitatea umplerii lor, ci de o necesitate combinatorică. Căci atunci când schemele textului sunt raportate unele la celelalte, survine constituirea obiectului imaginar, iar această operație, cerută cititorului, se declanșează în mod esențial grație golurilor. Prin intermediul acestei operații este semnalizată și posibilitatea neocupată deja în text a conexiunii segmentelor. Prin urmare, ele reprezintă „articulațiile textului", deoarece ele funcționează în chip de „articulații gândite" ale perspectivelor reprezentării, dovedindu-se astfel condiții ale posibilelor conexiuni dintre segmentele textului. În măsura în care golurile vădesc această posibilă raportare rămasă neocupată, ele eliberează actelor de imaginare ale cititorului posibilitatea relaționării pozițiilor desemnate; ele „dispar" atunci când cititorul își imaginează o astfel de raportare.

Această posibilitate neocupată în text a conectivității constituie o categorie fundamentală pentru constituirea textului în general; trebuie să se țină seama de ea mai ales acolo unde textul se dezvoltă argumentativ, respectiv acolo unde el, în calitate de text expozitiv, vrea să comunice o informație anume referitoare la un obiect dat. În urma examinării acestei categorii rezultă următoarele necesități privind uzul limbii într-un text expozitiv, schițate de S. J. Schmidt: „Procesul

constituirii semnificaţiei poate fi prezentat ca o selecţie progresivă, condusă de intenţia vorbitorului, din posibilităţile funcţionale şi de efect ale premiselor cunoscute deja dinainte vorbitorilor, în funcţie de relevanţa lor; procesul de constituire a semnificaţiei poate fi caracterizat ca individualizare a funcţiilor date dinainte în mod normativ sau facultativ şi caracterizate formal, precum şi definite după clase ale sistemului limbii (*langue*), individualizare care are loc în sensul a ceea ce este relevant din punct de vedere comunicativ, în sensul adecvării faţă de intenţiile şi situaţiile actelor de comunicare."[6] Astfel, individualizarea intenţiei discursului este garantată într-o mare măsură de gradul de conectivitate. Golurile suspendă acest şir al conexiunilor posibile şi atrag atenţia asupra a două lucruri: pe de o parte, raportarea omisă, iar pe de altă parte, aşteptările limbajului curent, în care conectivitatea este reglată pragmatic. De aici apar şi diferitele funcţiuni pe care golurile le pot îndeplini în textele ficţionale. În calitate de suspendare a şirului de conexiuni posibile, ele devin criteriu pentru reliefarea unei utilizări ficţionale a limbajului faţă de cea cotidiană: ceea ce în utilizarea cotidiană a limbajului este întotdeauna deja dat, într-o utilizare ficţională trebuie întotdeauna dobândit. În măsura în care atenţia acordată conectivităţii constituie o presupoziţie centrală pentru coerenţa textului, aceasta este organizată în cazul utilizării pragmatice a limbajului printr-un set de condiţii suplimentare, care nu sunt date în utilizarea ficţională a limbii. Din categoria condiţiilor suplimentare fac parte „cadrele comunicării non-verbale ... în calitate de matrici ale expresiilor", raportarea interlocutorului „la sistemul comun de raportări la experienţă asumate de către vorbitor", raportarea la „spaţiul comun al percepţiei", adică la situaţia de comunicare, şi, deopotrivă, la „spaţiul de joc al asocierilor

[6] S. J. Schmidt, *Bedeutung und Begriff. Zur Fundierung einer sprachphilosophischen Semantik*, Braunschweig 1969, p. 139.

vorbitorului".[7] Aceste presupoziţii urmează să fie abia create (în cel mai bun caz) într-un text ficţional, aşa cum am arătat în discuţia referitoare la text ca model comunicativ. O astfel de scurtcircuitare a condiţiilor de reglaj este vizibilă, nu în ultimul rând, în mulţimea crescândă de goluri din textele ficţionale. Totuşi, acestea nu marchează o deficienţă a textului, ci subliniază necesitatea unei combinatorici a schemelor textuale, pe baza căreia abia este posibilă crearea unor contexte de încastrare, care furnizează textului coerenţă, iar coerenţei sens.

În măsura în care utilizarea limbajului în comunicarea cotidiană, aşa cum este ea înţeleasă de Schmidt, limitează succesiv multitudinea posibilă a semnificaţiilor vizate prin intermediul individualizării crescânde în procesul rostirii, pentru a o suprima, în cele din urmă, atunci şirul conexiunilor posibile din textul ficţional, întrerupt de goluri, adoptă o orientare opusă. Golurile deschid o multitudine de posibilităţi, prin intermediul căreia şirul conexiunilor posibile a schemelor devine o decizie de selecţie a cititorului. Este nevoie să ne gândim, doar, la repertoriul unui text, pentru a vizualiza acest proces. Normele şi-au pierdut caracterul pragmatic, precum şi aluziile literare, care şi-au pierdut forma familiară în care erau până acum conectate. Depragmatizarea lor este prezentată în text ca spaţiu gol, care, în cel mai bun caz, sugerează un şir de conexiuni posibile. În acelaşi timp, în astfel de suspendări realizate prin intermediul golurilor, este eliberat ceva, care rămâne în mod necesar ocultat, atâta vreme cât elementele de repertoriu selectate rămân încorporate în conexiunile familiare. O astfel de eliberare a aspectelor ocultate începe să orienteze posibilităţile combinatorice ale

[7] Aceştia sunt factorii pe care îi enumeră W. Kummer ca fiind constitutivi pentru explicarea coerenţei unui text din perspectiva lingvisticii pragmatice, despre care vorbeşte în chip rezumativ şi S. J. Schmidt, *Texttheorie* (UTB 202), München 1973, p. 158.

cititorului. Golurile îşi fac simțită prezența atât în repertoriul textului, cât şi în strategiile textuale. Textul ca o configurație perspectivică cere o permanentă raportare reciprocă între propriile perspective de reprezentare. Deoarece aceste perspective se întrețes în textura textului, urmează să reconstituim permanent în procesul lecturii relațiile dintre segmentele aceleiaşi perspective şi, deopotrivă, între segmente diferite ale unor perspective diferite. Adeseori, aceste segmente intră în mod direct în conflict. Pentru a observa acest lucru nu este nevoie să reexaminăm opera lui Joyce sau literatura modernă, unde modalitatea narativă dă naştere, prin segmentare, la un atât de mare şir de goluri, încât şirul de conexiuni posibile se transformă într-o continuă iritare a activității imaginative a cititorului. Este de ajuns să ne amintim de exemplul din Fielding, care, în confruntarea dintre Allworthy şi Căpitanul Blifil, provoacă coliziunea dintre segmente ale celor două perspective figurale, livrând astfel în sarcina cititorului posibilitatea neocupată a conexiunilor.[8] Faptul că perspectivele de reprezentare ale textului sunt remise punctului de vedere al cititorului doar în segmente, vădeşte că abia în activitatea imaginativă a cititorului coerența textului devine efectivă.

Când golurile textului ficțional îl îndreaptă pe acesta spre o poziție opusă utilizării pragmatice a limbajului, ele contribuie, prin intermediul raportării ocultate, la suspendarea aşteptărilor obişnuite ale cititorului, deoarece acesta trebuie să reformuleze pentru sine un text deja formulat, pentru a-l putea înțelege. Această cerință nu apare în utilizarea pragmatică a limbajului în interacțiunea diadică, deoarece şirul de conexiuni posibile rămas deschis în segmentele discursului interlocutorului este închis prin cererea reînnoită de informații, nefiind nevoie ca receptorul să-i imagineze neapărat el însuşi închiderea. Nici textul factual nu emite această

[8] Pentru o mai bună detaliere a exemplului cf. Partea a II-a, A, 3 şi Partea a IV-a, B, 3.

pretenţie, deoarece el reglează şirul de conexiuni posibile într-o mare măsură, prin aceea că îndrumă receptorul să recepteze un conţinut intenţional determinat, referitor la o anumită stare de fapte ce îi este prezentată. Defamiliarizarea şi dezautomatizarea cititorului ce are loc prin golurile din textul ficţional evoluează într-o altă direcţie. În măsura în care nu corespunde unei aşteptări esenţiale pentru utilizarea pragmatică a limbajului, defamiliarizarea constituie premisa esenţială pentru ca întrerupta conectivitate a segementelor textului datorată golurilor să fie adusă la acea echivalenţă care permite descoperirea „archisem"-ului[9], care stă la baza segmentelor neconectate între ele şi care le închide într-o nouă unitate de sens, de îndată ce este „găsit".

Sfera de aplicabilitate a categoriei conectivităţii nu se limitează doar la constituirea textului, ci posedă, în acelaşi timp, o relevanţă psihologică, care se lasă surprinsă în conceptul de *bună continuare* (*good continuation*) din psihologia percepţiei.[10] Acest concept se referă la legătura consistentă între datele percepţiei, care se consolidează într-o configuraţie a percepţiei (*Wahrnehmungsgestalt*), precum şi la conexiunea acestor configuraţii ale percepţiei. Acest concept şi-a câştigat un loc important în psihologia de orientare fenomenologică. Abia atunci când golurile întrerup şirul conexiunilor posibile dintre segmentele unui text, acest proces apare în integralitatea sa capacităţii de imaginare a cititorului. Discuţia referitoare la constituirea imaginii a arătat până acum că schemele textului evocă anumite cunoştinţe ale cititorului, dar şi furnizează, deopotrivă, anumite informaţii, cu ajutorul

[9] Referitor la acest termen şi la relevanţa sa pentru semantica textelor literare cf. I. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (UTB 103), traducere în germ. de R. D. Keil, München 1972, pp. 216 şi urm.

[10] Pentru o discuţie mai detaliată referitoare la acest concept vezi Aron Gurwitsch, *The Field of Consciousness*, Pittsburgh 1964, pp. 150 şi urm.

cărora urmează să fie imaginată starea de lucruri sugerată, nu însă şi dată.

Textele ficţionale se caracterizează prin faptul că procedurile lor nu organizează normele repertoriului şi nici segmentele perspectivelor de reprezentare ca pe o succesiune previzibilă. Într-adevăr, s-ar putea susţine că schemele textului, ce servesc actelor imaginative, se supun şi mai rar principiului *bunei continuări*, deşi acesta este indispensabil actelor de comunicare cotidiene. Principiul economiei, valabil în cazul percepţiei şi pe baza căruia se constituie obiectul percepţiei, este în cazul textelor ficţionale mai degrabă încălcat, decât respectat. Acest lucru este asigurat de relativ înalta structurare a textului, care se raportează la dispoziţiile date ale receptorului, dar vădeşte o orientare concurentă faţă de cea a dispoziţiilor acestuia.[11] În măsura în care golurile întrerup şirul de conexiuni posibile dintre scheme, adică cauzează ciocnirea directă a normelor selectate ale repertoriului şi a segmentelor perspectivelor de reprezentare, ele anihilează aşteptarea referitoare la acea bună continuare. De aici izvorăşte o animare a activităţii de imaginare, deoarece ceea ce urmează acum să se întâmple este ca şirul de conexiuni posibile dintre scheme, aparent neregularizat, să fie sublimat printr-un raport nou imaginat într-o configuraţie (*Gestalt*) integrată. Astfel, această bună continuare întreruptă de goluri, cauzează, de regulă, o accelerare a activităţii de compoziţie a cititorului, care trebuie acum să combine schemele textului dispuse prin contrast, opozitiv, contrafactual, prin telescopare ori prin segmentare, adeseori contrar unei aşteptări dominante. În funcţie de complexitatea golurilor se va ajunge la o aglomerare de reprezentări, la febrilitatea actelor de imaginare. Temeiul acestui fapt este cel sesizat în structura descrisă de Sartre, potrivit căreia individul nu poate sintetiza reprezentările într-o secvenţă, ci trebuie să le

[11] Cf. procesele de formare a consistenţei, în Partea a II-a, A, 3.

abandoneze, respectiv să se extragă din ele, atunci când este constrâns de circumstanţe să-şi construiască o nouă reprezentare.[12] Şi asta deoarece noi reacţionăm la o anumită reprezentare doar în măsura în care construim una nouă.

În acest proces poate fi remarcată relevanţa estetică a golurilor. Vom stabili, mai întâi, faptul că golul are, în calitate de întrerupere a bunei continuări, un important rol în constituirea imaginativă a reprezentării. Aceasta câştigă în intensitate prin faptul că reprezentările formate trebuie abandonate din nou. Prin urmare, golurile acţionează în aşa fel încât apar imagini de gradul unu şi imagini de gradul doi. Imaginile de gradul doi sunt acelea cu care noi reacţionăm la reprezentările deja formate. Ele pot fi ilustrate cu ajutorul exemplului deja de mai multe ori invocat din *Tom Jones*, al lui Fielding. Din coliziunea dintre Allworthy şi Captain Blifil, şi anume dintre segmentele celor două perspective de reprezentare, reiese că omului desăvârşit îi lipseşte, în mod evident, capacitatea de judecată, de vreme ce se încrede în aparenţă. De îndată ce această imagine s-a alcătuit, ea şi trebuie abandonată atunci când eroul îşi vinde calul dăruit de Allworthy. Amândoi pedagogii sunt oripilaţi de josnicia evidentă a unei asemenea purtări. Dimpotrivă, Allworthy îi acordă circumstanţe atenuante eroului, deoarece el vrea să vadă, contra tuturor aparenţelor, partea pozitivă a acestui comportament. Cu aceasta trebuie abandonată şi reprezentarea potrivit căreia omului desăvârşit i-ar lipsi discernământul, deoarece acesta nu-i lipseşte lui Allworthy. Ceea ce îi lipseşte este capacitatea de a face abstracţie de propria purtare, abstracţie necesară bunei judecăţi. Omul bun recunoaşte bunătatea celorlalţi oameni, în ciuda falselor aparenţe; el se încrede, totuşi, în falsele aparenţe, când ele doar simulează

[12] Cf. J. P. Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, traducere în germ. de H. Schönberg, Reinbeck 1971, pp. 220 şi urm.

bunătatea. Cu aceasta a luat naștere o nouă imagine, care se întrepătrunde, deopotrivă, cu tema romanului: cititorul trebuie să dobândească o *putere de discernământ* (*sense of discernment*)[13], iar de această putere ține, în mod evident, și capacitatea de a face abstracție de propriul comportament sau mod de raportare la o situație, pentru a putea dobândi acea distanțare de propriile orientări necesară oricărei examinări critice. Imaginile de gradul doi apar întotdeauna atunci când o așteptare, construită de reprezentări de gradul întâi, nu a fost îndeplinită. În măsura în care locurile goale întrerup buna continuare, ele devin condiții ale coliziunii dintre imagini în cadrul lecturii. De aceea, golurile pot, în principiu, îngreuna prin coliziunea dintre imagini însuși procesul de constituire a imaginii. Prin aceasta ele sunt relevante din punct de vedere estetic. Acest fapt poate fi privit în detaliu în două direcții: în primul rând, poate fi privit critic, într-o direcție contrară celei care susține că arta complică percepția, teorie dezvoltată de formaliștii ruși; în al doilea rând, poate fi privit funcțional, ținând seama de efectele rezultate din complicarea procesului imaginării.

După cum se știe, formaliștii ruși au vorbit de artă ca despre un proces al complicării percepției. Ei credeau că arta complică perceperea obiectelor, de unde rezultă, în mod necesar, că în artă contemplăm un timp mai îndelungat obiectele. Șklovski formulează această teorie astfel: „Scopul artei este de a produce o senzație a obiectului, senzație care trebuie să fie o vedere, și nu doar o recunoaștere. Procedeul artistic este un procedeu al în-străinării (остранение) lucrurilor, un procedeu care face ca forma să devină mai complicată, care sporește dificultatea și durata perceperii, fiindcă

[13] Cf. John Preston, *The Created Self. The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction*, Londra 1970, p. 114; cf., de asemenea, prezentarea pe care am întreprins-o în cartea mea *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (UTB 163), München 1972, pp. 81-93.

procesul percepției în artă are un scop în sine și trebuie să fie prelungit."[14] Deoarece o astfel de durată este, totuși, limitată, întârzierea percepției cauzate de artă se confundă într-un anume punct, vizibil, cu consumabilitatea artei. În lumina discuției precedente, nu mai este necesară o nouă lămurire a conceptului de percepție. Am abandonat acest concept, deoarece obiectele textului ficțional nu sunt date în prealabil, pentru a fi transformate în vederea percepției de către cititor. Chiar dacă conceptul de percepție utilizat de Șklovski nu este determinat atât de rigid, el implică, totuși, anumite moduri de a înțelege obiectele care nu se aplică acelor obiecte care sunt constituite prin imaginare. Este adevărat că aceste obiecte produse prin imaginare au un caracter individual determinat în fiecare proces de constituire în parte; totuși, momentul temporal al constituirii sensului permite repetabilitatea mereu altfel a „individualităților obiectuale" și garantează, prin aceasta, o durată de contemplare a obiectelor care nu se poate compara cu duratele evidențiate de Șklovski. Tocmai de aceea, nu se poate susține că arta complică percepția obiectelor, ci că arta complică procesul de constituire a sensului, ce are loc în actele de imaginare ale cititorului, prin intermediul diferitelor grade de complexiune. Durata contemplării obiectelor devine, într-adevăr, o caracteristică a artei, abia atunci când complicarea constituirii imaginii afectează nu doar procesul constituirii sensului, ci se face simțită și în etalarea cu fiecare repetare iarăși inovativă a configurațiilor de sens.

Spre deosebire de îngreunarea percepției, îngreunarea imaginării se dovedește a fi criteriul adecvat pentru aprecierea potențialului estetic al textelor ficționale în principal din două motive. 1. Temporizarea percepției are un punct final la

---

[14] V. B. Șklovski, „Arta ca procedeu", în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, Editura Univers, București, 1983, pp. 382-396, aici pp. 386 și urm. – În traducerea în germ. a pasajului pentru „procedeu al în-străinării" apare „Verfahren der Verfremdung" (n. tr.).

un moment dat. Îngreunarea proceselor de imaginare, dimpotrivă, face posibilă variabilitatea configurațiilor de sens definitive ale unuia și aceluiași text. 2. Îngreunarea percepției dezautomatizează percepția noastră, fără a putea totuși împiedica o nouă automatizare a acestor procese de dezautomatizare. Îngreunarea imaginării are ca efect faptul că noi trebuie să abandonăm imagini deja constituite, astfel încât să ajungem într-o vizibilă contradicție cu noi înșine, pentru a constitui imagini la care determinarea noastră habituală nici nu ne-ar fi lăsat să gândim. De aici rezultă că: îngreunarea percepției suspendă dispozițiile noastre habituale numai o dată; îngreunarea imaginării, dimpotrivă, se poate servi în continuare de habitualitățile noastre, pentru că prin coliziunea imaginilor ajungem să cunoaștem o perpetuă desprindere de propriile noastre producții.

Cu aceasta o perspectivă centrală asupra fenomenului de îngreunare a imaginării devine sesizabilă. Imaginea de gradul întâi își creează obiectul imaginar, așa cum am văzut deja, atât peste cât și prin cunoștințele oferite de schemele textului ori actualizate în cititor. „Peste" vrea să zică aici că numai anume cunoștințe sunt oferite ori actualizate, în timp ce alte cunoștințe vor fi puse în paranteză; „prin" vrea să spună că aceste cunoștințe anume funcționează ca analogon pentru obiectul ce urmează a fi imaginat. Am explicat aceste lucruri atunci când am vorbit despre constituirea imaginii. Acum însă iată că procesele imaginative sunt, în ciuda faptului că sunt legate de anume indicații, libere într-o măsură foarte mare în ceea ce privește înzestrarea obiectului imaginat. Această libertate conduce cu necesitate la o degradare a cunoștințelor în procesul de constituire a imaginii, așa cum a remarcat acest lucru Sartre.[15] Cunoștințele pe care le primim sau care ne sunt actualizate pe parcursul lecturii suferă adesea modificări însemnate, astfel încât să poată fi conforme cu obiectul pe cale

[15] Cf. Sartre, pp. 86, 118, 135 și 179.

de a fi imaginat. Cunoaştem astfel de procese din comportamentul cotidian, atunci când stilizăm considerabil cunoştinţele care slujesc activităţii noastre imaginative când este vorba de a ne face o „imagine" despre persoane, despre relaţiile dintre ele şi despre relaţiile acestora cu noi. În textul ficţional însă, coliziunea imaginilor rezultată din suspendarea acelei bune continuări conduce la situaţii în care nu ne mai putem ajusta nestingheriţi cunoştinţele oferite sau evocate. Coliziunea împiedică degradarea cunoştinţelor; coliziunea împiedică situaţia în care un asemenea proces de degradare ar atinge un punct final, obligând cititorul să iasă din imaginea gata constituită, pentru a crea una nouă. Astfel cititorul începe în principiu să reacţioneze la propriile sale acte imaginative. El însuşi face să survină o interacţiune de tip special, ghidată de text, a propriilor imagini. „Un obiect ireal poate să-şi aibă puterea în aceea că nu acţionează. Dar a suscita o imagine mai mult sau mai puţin vie înseamnă a reacţiona la ceea ce te sesizează în chip mai mult sau mai puţin vital şi în acelaşi timp a-i atribui obiectului imaginat capacitatea de a face să apară aceste reacţii."[16]

Având în vedere toate acestea putem surprinde acum potenţialul estetic izvorând din îngreunarea imaginării. Îngreunarea imaginării se împotriveşte nu numai degradării cunoştinţelor oferite ori evocate. Prin reorientări repetate în imagini de gradul al doilea ce se impun ca reacţie la imagini primare, fenomenul de îngreunare a imaginării are ca efect imaginarea a ceea ce este ascuns de către ceea ce este cunoscut, respectiv descoperirea a ceva în cele cunoscute, ce nici nu puteam vedea, atâta vreme cât dominantă era perspectiva habituală prin care dispuneam de ceea ce ştiam. Astfel fenomenul de îngreunare a imaginării tinde să desprindă cititorul de dispoziţiile habituale, pentru ca acesta să-şi poată

[16] Ibid., p. 225.

imagina ceea ce părea inimaginabil prin prisma orientărilor sale habituale bine determinate.

Așa suntem în cursul lecturii prinși în text prin actele noastre de imaginare, în același timp însă coliziunea imaginilor noastre reliefează o conștiință latentă, care însoțește imaginile noastre și prin care suntem puși potențial într-un raport cu ele. Putem, în principiu, să și observăm ceea ce producem. De aici rezultă posibilitatea de a împinge la o oarecare distanță secvența noastră imaginativă, ce este ghidată de condițiile textului, ceea ce permite comprehensiunea acesteia. Pentru că un text ficțional devine comprehensiv, atunci când înțelegem ce vor să spună de fapt imaginile declanșate de el în noi. Dacă golurile – prin întreruperea bunei continuări – au o pondere importantă în coliziunea imaginilor pe care o provoacă, aceasta vrea să spună că vitalitatea actelor noastre de imaginare va crește proporțional cu golurile. Sigur că avem imaginile noastre și acolo unde conectivitatea explicit reglată a schemelor textuale și astfel garantata bună continuare nu ne alungă mereu din imaginile produse; totuși ajungem mai puțin aici la o observare atentă a lor, decât acolo unde secvența coliziunii suscită în mod repetat noi acte de imaginare. De aceea în primul caz rămânem cu impresia puținătății, în vreme ce în cel de-al doilea o păstrăm pe cea a unei crescânde vitalități.

Dacă legăturile omise și întreruperea care rezultă de aici a acelei bune continuări sunt condiția potențării activității de imaginare, atunci aceasta înseamnă că golurile textului sunt o condiție elementară a comunicării. Aceasta poate fi utilizată într-un mod diferit de către textele ficționale, ceea ce poate fi exemplificat cu ajutorul următoarelor cazuri, care au fost alese în mod intenționat pentru valorile lor extreme. Să ne gândim la romanul cu teză, la romanul foileton și la acel tip de roman care este reprezentat de Ivy Compton-Burnett.

Toate cele trei exemple iau în seamă în diferite feluri structura de comunicare descrisă mai sus a golului în text şi, prin felul în care uzează de ea, îşi revelă intenţia comunicativă. În romanul cu teză ca exemplu paradigmatic al literaturii didactice şi propagandistice – în *Loss and Gain* al cardinalului Newman, de pildă – conectivitatea schemelor textuale este foarte bine reglată. Astfel efectivele de locuri goale sunt diminuate şi, prin urmare, acelaşi lucru se întâmplă şi cu activitatea de imaginare a cititorului, care ar fi trebuit stimulată de goluri. Iar asta deoarece conţinutul pe care un astfel de roman doreşte să-l împărtăşească este stabilit cu mult înainte ca această comunicare a lui să aibă loc şi de aceea abia dacă mai trebuie să fie constituit ca obiect imaginar. În cazul romanului lui Newman el ni se oferă în necesitatea convertirii la credinţa catolică, necesitate evidentă în faţa raporturilor de viaţă devenite problematice în lumea modernă. Cum în romanul cu teză conţinutul posedă caracterul unei obiectualităţi deja date, nu se mai pune decât problema cum să fie el transportat într-un mod corespunzător. Prin urmare, într-un astfel de roman trebuie să separăm clar între formă şi conţinut. Având în vedere faptul că s-a decis deja asupra conţinutului, forma trebuie doar adaptată strategiilor care fac ca aşteptările şi habitualităţile publicului vizat să se regăsească pe cât se poate fără ruptură în conţinutul respectiv. În ceea ce priveşte procesul de constituire a textului această formulă este foarte atentă cu chestiunile conectivităţii schemelor textuale, pentru a asigura buna continuare, ce trebuie să se continue fără asperităţi în orizontul de aşteptare al cititorului vizat. Procedeele care sunt gândite funcţie de această intenţie oferă unei istorii a proceselor de percepţie, a trăirilor, precum şi a repertoriilor sociale şi a dispoziţiilor fiecărui public receptor vizat un material foarte grăitor. De la Newman până la romanele realismului socialist se pot schiţa cu o relativă claritate etapele unei astfel de istorii.

Întrucât romanul cu teză impune o ruptură considerabilă între conținut și activitatea de constituire a textului de către cititor, doar procedeele sale sunt în măsură să deschidă un spațiu de joc minimal pentru participarea cititorului. Acest spațiu de joc, însă, nu se referă la o anume articulare a sensului, ci la raportul față de el. Procedeele, prin urmare, trebuie doar să-l manevreze pe cititor pentru a-l aduce într-o poziție corectă, astfel încât acesta să și preia o atitudine ce îi este gata prescrisă față de conținutul dat dinainte. La o astfel de participare a cititorului nici romanul cu teză, nici literatura înrudită cu el nu pot renunța; căci abia prin această participare conținutul, așa cum este el dat deja dinainte, poate să devină o realitate pentru cititor. Dar spațiul de joc în care se înscrie participarea cititorului trebuie să rămână controlabil și de aceea trebuie redus cât mai mult cu putință. Acest control nu poate fi atins prin aceea că în text sunt anticipate într-o mare măsură repertoriile de norme și valori ale publicului vizat, deși romanul cu teză se adaptează publicului său, pentru a putea la rândul lui să-și adapteze publicul propriilor sale interese. Ceea ce trebuie controlat este activitatea de imaginare ce izvorăște din participarea cititorului. Acest lucru are loc printr-o îngustare a posibilităților omise și destinate astfel imaginației la o simplă decizie de tipul da/nu. Perspectiva de reprezentare a eroului în romanul cu teză este de regulă astfel dispusă, încât legătura pe care o are de realizat cititorul între aceasta și celelalte perspective de reprezentare să nu poată fi stabilită decât după modelul alternanțelor între subscriere și respingere. Atunci când golurile ca legături omise între segmentele perspectivelor de reprezentare nu permit decât astfel de reprezentări alternative, participarea cititorului se restrânge la raportul cu un conținut prestabilit. De aceea în romanul cu teză perspectivele de reprezentare sunt de cele mai multe ori îndepărtate unele de celelalte, disociate, iar punctul de vedere itinerant oscilează

mai rar. Citim cu perspectiva eroului, care are grijă graţie anticipării repertoriului publicului vizat să producă conexiunile necesare. Alte perspective de reprezentare funcţionează doar ca un contrast, pentru a provoca aprobarea ori refuzul valorilor reprezentate în perspectiva eroului. Oricum ar fi însă, această decizie rămâne una care aparţine actelor de imaginare ale cititorului, şi asta chiar în ciuda ghidajului sever. Se impune astfel cu necesitate, până şi în cazul unui astfel de text, dacă este ca intenţia textului să se poată realiza, ca aceasta să fie produsă ca imagine de către cititor. Dacă până şi decizia de tipul da/nu permisă de golul din text ar fi înlăturată de către textul însuşi, atunci activitatea de imaginare a cititorului nu s-ar mai raporta nici măcar la realizarea acestui act de decizie, ci mai degrabă la pretenţia arogantă pe care o emite conţinutul totalmente dinainte decis al unui astfel de text. De altfel, buna propagandă şi buna reclamă lucrează întotdeauna cu un tip de loc gol caracterizat prin evitarea tranşării deciziei da/nu, chiar dacă aceasta este manevrată, pentru că numai în acest caz rezultatul dorit poate fi creat ca un produs al recipientului.

Atunci când golurile, care reprezintă întreruperea conectivităţii, ameninţă să se transforme în activitatea de imaginare a cititorului, romanul cu teză trebuie în mod necesar să le reducă. Aceeaşi strucutură poate fi folosită şi în scopuri comerciale: exemplul caracteristic este romanul foileton. Dacă şi astăzi apar încă în ziare romane foileton, aceasta se întâmplă pentru că pentru acest tip de publicaţie efectul de reclamă joacă un rol nu fără importanţă: romanul urmează să fie prezentat în aşa fel, încât să i se câştige un public. În secolul al XIX-lea această intenţie era una de prim plan. Marii romancieri realişti îşi făceau reclamă şi îşi câştigau cititori prin astfel de strategii de publicare. Chiar Charles Dickens şi-a scris multe dintre romanele sale de la o săptămână la alta, între timp încercând să afle pe cât se poate mai multe despre

cum își imaginau cititorii urmarea acțiunii. Publicul cititor al secolului al XIX-lea făcea o experiență plină de învățăminte pentru contextul discuției noastre: găsea că romanul foileton citit în continuările sale era de cele mai multe ori mai bun decât textul identic publicat compact într-o carte.[17] Această experiență se poate repeta și astăzi cu romanele care sunt publicate întâi în foileton în ziare. Romanul foileton se află din multe puncte de vedere la granița dinspre literatura trivială sau de consum, pentru că el se adresează unui public lărgit, ale cărui repertorii de norme și valori trebuie avute bine în vedere, dacă e ca succesul comercial să nu fie ratat. Dacă citim asemenea romane pe fragmente, lucrurile pot să meargă, dacă însă le citim publicate sub formă de carte, rareori le mai ducem până la capăt. Condiția pentru o asemenea diferență de receptare se găsește în tehnica decupajului folosită de romanul foileton. Romanul se întrerupe, în general, acolo unde s-a creat o tensiune care presează în direcția găsirii unei soluții sau acolo unde am dori să aflăm ceva despre urmările celor pe care le-am citit. Întreruperea, respectiv prelungirea tensiunii formează condiția elementară pentru cezură. Un asemenea efect de suspans are drept consecință faptul că suntem nevoiți ca cititori să ne imaginăm, în momentul în care informația nu ne este pusă la dispoziție, urmarea celor întâmplate. Cum vor sta lucrurile de acum încolo? Punându-ne o astfel de întrebare precum și altele asemenea, gradul participării noastre la împlinirea celor ce se întâmplă crește. Dickens știa acest lucru; cititorii săi îi deveniseră „coautori".

Am putea dezvolta un întreg catalog al unor astfel de tehnici de decupaj, care sunt uneori mult mai rafinate decât efectul de suspans mai degrabă rudimentar, deși foarte

[17] Pentru detalii și mărturii grăitoare cf. scrierea mea *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1974, pp. 16 și urm. și 37 și urm.

eficace. O altă formă foarte des utilizată, care prilejuieşte activităţi imaginative intensificate ale cititorului, constă în a introduce cu fiecare decupaj personaje noi, precum şi de a face să înceapă linii epice noi, aşa încât să se nască întrebarea despre relaţiile ce mai pot exista între povestea deja cunoscută şi situaţiile cele noi şi imprevizibile. De aici ia naştere o ţesătură de posibile legături al căror incitament constă în aceea că cititorul începe să-şi construiască singur conexiunile neformuate. Faţă cu deficitul temporar de informaţie, efectul sugestiv se va hrăni chiar din detalii, ce iarăşi vor mobiliza imaginarea unor soluţii posibile. Golurile vor conduce la situaţia în care producerea vitalităţii istoriei povestite va trece aproape în sarcina cititorului; el începe să trăiască alături cu figurile povestirii, trecând împreună cu ele prin toate furtunile de care sunt purtate. Pentru că o deficitară cunoaştere a felului în care istoria continuă îi apare cititorului ca un viitor încă nesigur al personajelor, iar acest orizont gol „comun", „împărăşit" face ca cititorul şi figurile textului să devină strâns legaţi. Astfel romanul foileton impune cititorului său o anumită formă a lecturii, întreruperile conexiunilor sunt aici mai calculate decât în orice altă parte, întreruperi care, la citirea unei cărţi, pot fi provocate de cu totul şi cu totul alte motive exterioare. În romanul foileton ele izvorăsc dintr-o intenţie strategică. Cititorul va fi nevoit – datorită pauzelor ce îi sunt prescrise – să-şi imagineze întotdeauna ceva mai mult decât ar fi fost cazul la o lectură neîntreruptă a aceluiaşi text. Dacă, aşadar, un text ca roman foileton lasă o altă impresie decât în formă de carte, aceasta se întâmplă nu în ultimul rând pentru că el introduce o sumă suplimentară de goluri, respectiv pentru că accentuează într-un fel anume un loc gol al textului prin procedeul pauzei ce se întinde până la apariţia în ziar a continuării. Nivelul său calitativ nu este nicidecum mai înalt. Romanul foileton propune doar o altă formă de actualizare, care, prin înmulţirea efectivelor de locuri goale, creşte intensitatea proceselor de imaginare ale cititorului.

S. Krakauer face o observaţie foarte asemănătoare privind filmul. Clipul publicitar care face reclamă filmului ce va urma în program are ca efect, prin decupajele şi montajele sale, trezirea la viaţă a fanteziei spectatorilor, ce ajung să-şi dorească să vadă acest film, care însă de regulă nu va putea să mulţumească în întregime aşteptările astfel create. Clipul publicitar al filmului, precum şi romanul foileton recurg la o structură de receptare a puterii fanteziei, ce poate fi însufleţită de goluri ca formă a conectivităţii suspendate astfel încât efectul obţinut să poată fi utilizat în sens comercial.

Cel de-al treilea exemplu este un cu totul alt tip; el ni se oferă în chip paradigmatic în romanele lui Ivy Compton-Burnett. Aici golurile nu sunt nici limitate, precum în romanul cu teză, nici preparate comercial, precum în romanul foileton, ci ele devin tematice. Toate romanele lui Ivy Compton-Burnett constau, după cum se ştie, dintr-o suită aproape neîntreruptă de dialoguri între personajele romanului.[18] Acest dialog transcende toate aşteptările noastre privind dialogul, şi anume în chip paradoxal prin aceea că aici sunt conservate toate condiţiile de bază ale interacţiunii diadice şi totuşi, sau poate tocmai de aceea, ele sunt şi dezvelite în felul acesta. Personajele care îşi vorbesc provin toate din acelaşi *milieu*, ceea ce înseamnă că acelaşi cod le reglementează comunicarea. Mai mult, dialogul respectă o altă condiţie a acţiunii comunicative: personajele îşi pun reciproc întrebări lămuritoare, pentru a se asigura de intenţia celor spuse. Nici că se putea imagina o respectare mai deplină a premiselor pentru ca succesul acţiunii comunicative să poată fi asigurat în lumina teoriilor cunoscute ale comunicării. Şi totuşi ea dă greş necontenit, ba chiar produce adevărate catastrofe. Acţiunea comunicativă ce se îndeplineşte în dialog nu serveşte nici înţelegerii asupra conţinuturilor, nici asupra scopurilor, ci

[18] Referitor la premisele situaţiei descrise aici cf. W. I., *Der implizite Leser*, pp. 359-390.

dezvăluirii necontenite a implicațiilor care motivează fiecare exprimare. În locul unei acțiuni verbale orientate pragmatic, în dialog își găsește calea spre expresie imponderabilitatea din care izvorăsc actele comunicative. Și pentru că fiecare expresie este încastrată în premise complexe, dialogul țintește către dezvelirea acestei multitudini de implicații. Ceea ce a rămas vid în adresarea partenerului încearcă să umple replica, iar aceasta, la rândul ei, lasă locuri goale, pe care partenerul iarăși le va ocupa, de unde reiese nesfârșitul acestui dialog.

Prin urmare dialogul este, așa cum a spus odată Hilary Corke, „nu reproducerea a ceea ce el sau ea ar fi spus în «viața adevărată», ci mai curând a ceea ce ar fi fost spus *plus* ceea ce ar fi fost implicat, dar nu și spus, *plus* ceea ce ar fi fost înțeles, chiar dacă acel lucru nu ar fi fost implicat."[19] Dacă expresia verbală este doar o umbră a unei motivații implicite și de aceea rămase goale, ce pare deseori că rămâne ascunsă și personajului, atunci se dovedește a fi consecventă încercarea partenerilor de a ajunge mereu în spatele fiecărei expresii a celuilalt. În încercarea de a readuce în prim plan motivația rămasă virtuală, partenerii atribuie fiecărei expresii anume premise, prin care ei nu numai că ocupă un gol, dar și fac să apară unul nou, întrucât în fiecare răspuns se anunță un motiv ascuns al întâmpinării, al replicii. Golurile fiecărei expresii în parte întrerup așteptările privind dialogul pentru că nu expresiile, ci ceea ce este trecut sub tăcere prin ele constituie punctul de referință. Astfel în dialog crește impredictibilitatea celor spuse, care se reflectă în monstruozitatea crescândă a imaginilor pe care personajele și le fac unele despre altele.

---

[19] „not a transcript of what he or she would have said in 'real life' but rather of what would have been said *plus* what would have been implied but not spoken *plus* what have been understood though not implied." – Hilary Corke, „New Novels", în *The Listener* LVIII, nr. 1483 (1957), p. 322.

Acest proces devine aici temă, întrucât personajele însele dezvoltă o stare de lucruri care altminteri are loc în activitatea de constituire a cititorului. Prin urmare, cititorul unor astfel de romane se simte până într-un anumit punct exclus. Într-un sens superficial, poziția lui ar fi una asemănătoare cu cea în care este manevrat cititorul în romanul cu teză. În timp ce acolo însă totul este dinainte hotărât, aici romanul suspendă orice fel de hotărâre – chiar și aceea ce pare a fi conținută de câte o expresie a personajelor – și anume cu toată hotărârea. Și dacă romanul cu teză plictisește, pentru că oferă cititorului doar acel minim spațiu de joc necesar pentru a-i da iluzia că și-ar fi dat acordul, ce se aștepta altminteri de la el, pentru conținutul reglementat de text dintr-o perspectivă personală, romanul lui Ivy Compton-Burnett lasă în urmă un „gol bogat fațetat" în privința a ceea ce ar fi oamenii cu adevărat până la urmă. Un gol astfel dimensionat elimină nu numai conectivitatea în text, dar face să rămână un gol și conectivitatea textului la istoria experienței cititorului. Atunci când comportamentul partenerilor la dialog ne apare ca fiind tot mai improbabil, brutal, chiar „inimaginabil", vor ieși la iveală reprezentările noastre despre probabilitate, brutalitate, verosimilitate, etc. Grație acestor reprezentări va fi ocupat un loc gol. Un astfel de act are, în principiu, două consecințe: fie rămânem fideli reprezentărilor noastre anterioare – și atunci cădem sub nivelul conștiinței personajelor, ce își mențin deschis accesul unul la celălalt încercând să dezvăluie învăluitul –, fie deschidem reprezentările ce ne motivează – și atunci constituim sensul romanului, în orice fel ar fi să arate până la urmă reprezentările ce le aveam și implicațiile lor în motivațiile noastre. În acest punct textul controlează reprezentările, incontrolabile în conținutul lor anume, ale cititorilor celor mai diferiți. A te transpune într-un raport față de propriile reprezentări și de implicațiile lor face ca cititorului să-i fie restituită poziția transcendentală temporar pierdută,

dar permanent aşteptată de la el, şi care îl împinge la distanţa necesară înţelegerii celor ce se întâmplă în roman. În tot cazul în literatura modernă restituirea aşteptării elementare a cititorului coincide cu faptul că orientările ce contează pentru cititor sunt profilate pentru a deveni ele însele obiect al atenţiei sale, în sensul că devin tematice.

Romanul cu teză, romanul foileton şi acel tip reprezentat de romanele lui Ivy Compton-Burnett ar putea fi desemnate drept variante ale uzului politic, comercial şi estetic al golurilor din textele ficţionale. Romanul cu teză le reduce, pentru că scopul acestuia este îndoctrinarea; romanul foileton introduce goluri suplimentare prin strategia lui de publicare, pentru că doreşte să folosească spaţiul de joc al sugestiei în scopuri publicitare; şi, în fine, romanul lui Ivy Compton-Burnett absolutizează golurile, întrucât doreşte să-i dezvăluie cititorului proiecţiile care îl caracterizează. Aceste trei tipuri marchează valori extreme pe scala posibilelor utilizări ale golurilor. Dar aspectul decisiv pentru discuţia noastră nu transpare din întrebuinţarea diferită ce se dă golurilor, ci din structura ce stă la baza acestor întrebuinţări diferite. În calitatea lor de întreruperi ale coerenţei textuale golurile se transformă în activitatea de imaginare a cititorului. Golurile câştigă astfel caracterul unei structuri ce se autoreglează, întrucât lipsurile provocate de ele vor deveni eficace în calitate de impulsuri pentru conştiinţa imaginativă a cititorului: ceea ce se întâmplă este ocuparea celor ce nu ni se oferă prin imagini. Vorbind din punct de vedere formal, această structură funcţionează ca o reglare a echilibrului. Cele trei exemple au arătat că sunt posibile diverse „indicatoare de nivel" pentru regularizarea dezechilibrelor; structura însăşi rămâne însă într-o mare măsură constantă. De aceea ea poate trece drept o matrice elementară pentru interacţiunea dintre text şi cititor.

3. Structura funcțională a golului

Funcția generală a golului va fi discutată în detaliu în raport cu contribuția pe care acesta o aduce în procesul de comunicare. Ca suspendare a conectivității segmentelor textului, golurile reprezintă totodată și condițiile legăturii ce urmează a fi stabilită între aceste segmente. În această calitate, nu pot avea însă nici un conținut determinat, căci ele nu sunt capabile decât să semnalizeze capacitatea segmentelor de text de a se lega unul de celălalt, fără să-și propună să realizeze ele însele așa ceva. De aceea, golurile nu pot fi descrise în sine, deoarece ca „pauze ale textului" ele nu sunt nimic; totuși din acest „nimic" se naște un impuls important al activității constitutive a cititorului. Acolo unde segmentele de text colidează în chip nemijlocit se află întotdeauna goluri care întrerup ordinea previzibilă a textului. Conform lui Lotman, „împărțirea textului în segmente egale valoric introduce o anumită ordine în text. Pare a fi totuși de o importanță hotărâtoare faptul că această ordonare nu se produce complet. Astfel se împiedică automatizarea și transformarea ei într-o relație structurală redundantă. Ordonarea textului apare constant ca o tendință organizatoare care formează din materialul eterogen serii de echivalențe, păstrându-i în același timp heterogenitatea."[20] Într-adevăr, heterogenitatea nu poate dispărea prin text, deoarece segmentele textuale și seriile de echivalențe ce urmează a se forma din ele nici nu au o bază în obiectele reale, nici nu le desemnează pe acestea, astfel încât numai prin relația dintre ele este posibilă constituirea lumii de obiecte a textului.

În acest punct se pune problema propriu-zisă: cum poate fi controlată îndeajuns seria de echivalențe ce ia naștere din

[20] Lotman, p. 201.

heterogenitatea segmentelor textului pentru a opri, cel puţin din punct de vedere structural, constituirea unei subiectivităţi arbitrare? Mai întâi trebuie pornit de la faptul că segmentele unui text de ficţiune nu poartă în sine determinarea respectivă, ci o dobândesc abia în raport cu alte segmente. Aceasta pare a fi o caracteristică generală a tuturor mijloacelor de exprimare artistică. Astfel, în legătură cu succesiunea imaginilor din film, Balázs spune că „până şi cel mai semnificativ cadru nu este de ajuns pentru a da imaginii întreaga semnificaţie. Aceasta este stabilită în cele din urmă de poziţia imaginii între celelalte imagini ... Inevitabil, aceasta îşi primeşte de fiecare dată semnificaţia prin plasarea ei într-o serie de asocieri ... imaginile sunt oarecum dotate cu o tendinţă spre semnificaţie care se declanşează în momentul contactului cu o altă imagine".[21] Acelaşi lucru e valabil şi pentru segmentele textului de ficţiune.[22] Aici, ca şi acolo, golul dintre segmente,

---

[21] Béla Balázs, *Der Geist des Films*, traducere în germ. de W. Knapp, Halle 1930, p. 46 (trad. după ediţia citată, n. tr.). Cf. în rom. B. Balázs, *Arta filmului*, traducere din limba maghiară de Raoul Şorban, ELU, Bucureşti, 1957, pp. 57 şi urm.

[22] Această situaţie se bazează pe relaţia foarte generală dintre cuvânt şi semnificaţie, descrisă după cum urmează de Gurwitsch, pp. 262 şi urm., în discuţia pe marginea teoriei semnificaţiei a lui Stout, care mai joacă şi azi un rol important în studiile dedicate lecturii: „Carriers of meaning are, for example, the words on a printed page, in that the perception of the words gives rise to specific acts through which the expressed thought is grasped. If words are perceived as meaningful symbols, not merely as black traits on a white ground, it is only because the perception of the words arouses and supports specific acts of meaning-apprehension. However, the perceived words belong in no way to the meaning apprehended through those acts which, in turn, are founded upon the perception of the very words. When we are reading a report of actual events, or a theoretical discourse, the words, whether taken as to their mere physical existence or as symbols, that is, insofar as they support acts of meaning-apprehension, play no role within the context of the apprehended meaning. Such a role is not played by the acts of meaning-apprehension either. Meaning is here understood in the objective sense as different from the apprehension of meaning ... At any event, no component of a meaning-unity can play the role of a carrier of meaning either

respectiv decupajul dintre imagini, face loc unei reţele de posibile legături prin care segmentele şi imaginile se determină reciproc. Ceea ce reglementează această determinare nu poate fi la rândul său determinat, pentru că segmentele îşi dobândesc semnificaţia prin relaţia dintre ele şi nu prin participarea la un anumit *tertium comparationis*. Dacă golurile deschid o asemenea reţea de relaţii, aceasta trebuie să aibă totuşi o structură pentru ca determinarea reciprocă a segmentelor de text să nu devină din nou nedeterminată prin hazardul reglajului individual.

Pentru a înţelege această structură trebuie să ne amintim sub ce forme diferite sunt date punctului de vedere al cititorului segmentele de text. Ele apar în forma cea mai elementară la nivelul naraţiunii. Firul epic e întrerupt la un moment dat şi continuat apoi prin evenimente neprevăzute. Un

---

with respect to itself or the meaning-unity of which it is part, since the meaning-unity as a whole as well as its components are apprehended through specific acts founded upon, and supported by the perception of the carrier of meaning. For the same reason, no carrier of meaning can, conversely, form part of the meaning it carries." („Purtătorii de sens sunt, de exemplu, cuvintele tipărite pe o pagină, în măsura în care perceperea cuvintelor dă naştere la acte specifice prin care este sesizat gândul exprimat. Dacă cuvintele sunt percepute drept simboluri înzestrate cu sens şi nu drept simple semne negre pe fond alb este numai pentru că perceperea cuvintelor provoacă şi susţine acte specifice de înţelegere a sensului. Totuşi, cuvintele percepute nu aparţin în nici un fel sensului surprins prin intermediul acelor acte care, la rândul lor, se bazează pe însăşi perceperea cuvintelor. Când citim o relatare a unor fapte reale sau un discurs teoretic, cuvintele, luate ca existenţă fizică sau ca simboluri, adică în măsura în care susţin acte de înţelegere a sensului, nu joacă nici un rol în contextul sensului înţeles. Nici actele de înţelegere a sensului nu joacă un asemenea rol. Sensul este privit aici sub aspectul obiectiv, ca fiind diferit de înţelegerea sensului ... În nici o situaţie o componentă a unităţii de sens nu poate juca rolul unui purtător de sens nici în raport cu sine, nici cu unitatea de sens din care face parte, din moment ce atât unitatea de sens ca întreg, cât şi componentele ei sunt înţelese prin acte specifice, bazate pe şi susţinute de perceperea purtătorului de sens. Din acelaşi motiv, nici un purtător de sens nu poate la rândul lui să facă parte din sensul pe care îl reprezintă.")

fragment narativ se organizează în jurul unui personaj, pentru a fi apoi continuat prin introducerea abruptă de noi personaje. Adesea, aceste coliziuni nemijlocite între segmentele narațiunii sunt marcate prin capitole şi astfel delimitate, dar nu pentru a fi separate, ci mai degrabă ca o invitație de a găsi legătura rămasă nerostită.

Mai mult decât atât, cititorului îi sunt prezentate mereu numai segmente ale diferitelor perspective textuale, ale căror relații reciproce nu sunt manifeste la nivelul limbajului. Numărul golurilor creşte încă o dată prin faptul că perspectivele textuale centrale sunt la rândul lor împărțite în subperspective. Astfel, perspectiva naratorului se divide adesea în autor implicat (*implied author*) şi narator figural (*author as narrator*); perspectiva figurală se polarizează după oferta erou–personaje secundare, iar cea a cititorului fictiv se împarte între poziția explicită care îi este atribuită şi atitudinea implicită pe care trebuie s-o adopte față de această poziție. De aceea, în procesul lecturii sunt aduse în prim plan numai secvențe ale fiecărei perspective individuale sau subperspective, motiv pentru care punctul de vedere al cititorului trebuie să oscileze mereu, pentru a transforma succesiunea temporală a desfăşurării lor heterogene într-o serie de echivalențe. Ca sistem al perspectivității, perspectivele numite mai sus arată aspecte diferite ale unei obiectualități intenționate, de unde rezultă că nici una dintre ele nu poate reprezenta în totalitate obiectul estetic al textului. Mai bine zis, această obiectualitate se constituie abia prin relațiile reciproce dintre perspective.

În această constituire golul din text are o funcție importantă, care va fi descrisă aici mai întâi schematic, urmând apoi să fie ilustrată printr-un exemplu. Dacă până acum ne-am ocupat de funcția elementară a golului în impulsionarea constituirii relației nerostite dintre segmentele de text, acum urmează să înțelegem modul în care golurile inițiază conexiuni pentru a arăta în ce măsură ele nu funcționează ca o simplă întrerupere, ci ca o structură comunicațională.

Pentru că golul organizează schimbarea de perspectivă, oscilația între poziții și perspective a punctului de vedere al cititorului într-un anumit mod. Pe parcursul lecturii, segmentele diferitelor perspective ies în evidență și sunt percepute prin contrast cu segmentele precedente. Astfel, segmentele perspectivei naratorului, a personajelor sau a cititorului ficționalizat nu numai că sunt eșalonate în procesul lecturii, dar se și reflectă una pe alta, își devin suprafețe de proiecție reciprocă. Prin aceasta se evidențiază primul aspect al funcției exercitate de gol. Acest spațiu alb dintre două segmente, care le dă posibilitatea să intre într-un raport, face ca punctul de vedere al cititorului să se constituie într-un câmp, prin intermediul căruia segmentele se determină reciproc. Un câmp apare întotdeauna acolo unde există cel puțin două poziții care se raportează una la cealaltă, ca de exemplu în orice moment articulat al lecturii, în care se petrece o schimbare de perspectivă între segmentele situate diferit. Câmpul este unitatea organizatorică minimală a tuturor proceselor de sesizare și comprehensiune. În aceste condiții, textul mobilizează, aici ca și în alte cazuri, dispoziții generale ale structurii de comprehensiune a conștiinței. Modificând teoria gestaltistă, Gurwitsch a arătat în ce măsură conștiința creează premisa oricărei comprehensiuni prin organizarea datelor exterioare în câmpuri.[23]

Prima însușire structurală a golului este că face posibilă – în virtutea raporturilor neexprimate – organizarea unui câmp referențial în care segmentele date ale perspectivelor textuale se reflectă reciproc. De aici rezultă ce structură are câmpul punctului de vedere al cititorului. Din moment ce segmentele prezente în câmp sunt de valoare structurală egală, confruntarea dintre ele pune în evidență anumite afinități și diferențe. În consecință apare o tensiune care trebuie rezolvată. Aici e valabilă observația generală a lui Arnheim: „Una dintre

[23] Cf. și ibid., pp. 309-375, precum și Alfred Schütz/Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Neuwied și Darmstadt 1975, pp. 196 și urm.

funcţiile celei de-a treia dimensiuni este să vină în ajutor atunci când lucrurile se înrăutăţesc în cea de-a doua."[24] Tensiunea se poate descărca în momentul în care segmentelor din câmpul referenţial li se creează un cadru comun care lasă să se întrevadă raportul dintre afinităţi şi diferenţe. Însă acest cadru se dovedeşte a fi un gol care nu poate fi umplut decât de către imaginaţia cititorului. Astfel, golul şi-a schimbat oarecum locul în câmpul punctului de vedere al cititorului. Dacă şi-a dovedit mai întâi funcţia elementară, făcând ca, printr-o conectivitate suspendată, segmentele de text să se reflecte reciproc, acum – funcţionând drept cadru al segmentelor în interacţiune – golul dă cititorului posibilitatea să producă raportul dintre ele. De aici se poate presupune deja că „schimbarea poziţiei" golului în cadrul câmpului constituie o premisă centrală pentru operaţiile ce se petrec în punctul de vedere al cititorului.

Dacă cititorul produce raportul dintre segmentele ce se află în interacţiune, atunci această activitate nu poate avea loc la întâmplare. Când două segmente de text sunt puse în relaţie, ele nu se află simultan în raza vizuală a cititorului. Asta rezultă deja din faptul că în desfăşurarea temporală a lecturii, segmentele de text, situate în perspective diferite, apar pe rând. În consecinţă, punctul de vedere al cititorului va oscila între segmentele respective. Ceea ce acesta are în vedere la un moment dat devine temă. Două poziţii nu pot fi teme în acelaşi timp, ceea ce nu înseamnă că una dintre ele dispare, ci doar că îşi pierde relevanţa tematică, devenind un gol în raport cu poziţia ridicată la rang de temă.[25] Este împinsă în poziţia marginală a razei vizuale şi dobândeşte

---

[24] Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, Berkeley şi Los Angeles 1967, p. 239: „It is one of the functions of the third dimension to come to the rescue when things get uncomfortable in the second."

[25] În ceea ce priveşte problema modificării relevanţei, cât şi pe cea a abandonării relevanţei tematice cf. Alfred Schütz, *Das Problem der Relevanz*, traducere în germ. de A. V. Baeyer, Frankfurt 1970, pp. 104 şi urm. şi 145 şi urm.

astfel caracterul de orizont. Pentru că segmentul devenit temă nu este izolat, ci apare condiționat de acel segment care este acum marginal și, ca atare, devine orizontul sesizării segmentului-temă. Astfel, golul conferă relevanței tematice abandonate o funcție importantă în actul de comprehensiune. Pentru că în fiecare clipă a lecturii ne îndreptăm atenția asupra unui segment devenit temă, iar acest lucru se întâmplă prin ocuparea simultană a unui orizont de către relevanța tematică rămasă descoperită a celuilalt segment. Prin aceasta se înlătură caracterul aleatoriu al operațiilor efectuate în punctul de vedere al cititorului; comprehensiunea unei teme este controlată prin ocuparea necesară a orizontului dat. În desfășurarea temporală a lecturii, punctul de vedere al cititorului este itinerant, schimbând pe rând perspectivele, astfel încât segmentul care tocmai a fost temă va ajunge inevitabil în poziția orizontului, condiționând îndreptarea atenției spre noul segment devenit temă. Din acest fapt rezultă o consecință importantă pentru procesul de comunicare. Prin structura temei și a orizontului, segmentele apar nu numai într-un raport reciproc; această structură constituie premisa transformării lor. Abia transformarea segmentelor duce la apariția obiectului estetic și acest lucru se explică prin aceea că nici perspectiva individuală de reprezentare, cu atât mai puțin segmentele acesteia, nu pot reprezenta singure obiectul.

Aceasta stare de fapt se cere ilustrată printr-un exemplu concret care să evidențieze modul transformării operate în cadrul punctului de vedere al cititorului prin golul lăsat de relevanța tematică abandonată. Vom lua din nou ca exemplu *Tom Jones* de Fielding, nu în ultimul rând deoarece complexitatea atribuită romanului se bazează pe exploatarea la maximum a acelei structuri temă-orizont, prin intermediul căreia se intenționează nici mai mult, nici mai puțin decât zugrăvirea unei imagini a naturii umane. Pentru că aici este vorba despre ilustrarea transformării care provine din această structură ne vom limita la doi purtători de perspectivă ai

romanului: la erou şi la personajele secundare, care, la rândul lor, sparg perspectiva centrală a textului în conformitate cu propriile premise şi intenţii. Ca urmare, nu ne vom ocupa de restul perspectivelor de reprezentare. Ţinta generală a romanului, de a schiţa o imagine a naturii umane, este urmărită prin înglobarea în text a sistemelor de interpretare dominante în epocă şi prezentarea lor drept puncte de reper ale personajelor principale. De regulă, aceste principii sunt dispuse în opoziţii binare mai mult sau mai puţin explicite; acest lucru este valabil pentru Allworthy (*benevolence*) în raport cu Squire Western (*ruling passion*), la fel ca şi între cei doi pedagogi (Square: *the eternal fitness of things*, Thwackum: *the human mind as a sink of iniquity*) şi, pe de altă parte, între aceştia din urmă şi Allworthy. Dar şi alte zone ale romanului sunt construite contrastiv, de pildă iubirea, în seria Sophia (idealitatea înclinaţiei naturale), Molly Seagrim (slăbiciune în faţa seducţiei) şi Lady Bellaston (caracterul reprobabil). S-ar putea enumera aici şi alte relaţii contrastive concepute după acest model şi care la rândul lor nu fac decât să constituie elemente opuse poziţiei eroului, pentru ca raportul să poată fi transformat într-o tensiune. Aceasta este interpretată încă o dată contrastiv prin intermediul raportului Tom-Blifil: Blifil urmează normele educatorilor săi şi devine astfel corupt; Tom, dimpotrivă, încalcă aceste norme şi câştigă în umanitate.

Cam aşa se prezintă configuraţia figurilor în text: eroul este asociat în diferite situaţii cu normele moralei latitudinare, ale teologiei dreptei credinţe, ale filosofiei deiste, ale antropologiei iluministe, cât şi cu cele ale societăţii aristocratice. Antiteza, contrastul şi discrepanţa marchează în cadrul perspectivei personajelor raporturile suspendate, prin care eroul şi normele reprezentate ajung să se reflecte reciproc, iar diferitele situaţii ale romanului se constituie, pentru punctul de vedere al cititorului, într-un câmp. Comportamentul eroului nu se lasă subsumat fără rest normelor, acestea involuează pe

parcursul romanului, până ajung un aspect reificat al naturii umane. Totuşi aceasta este o observaţie a cititorului, fiindcă în text nu sunt oferite asemenea sinteze decât în cazuri foarte rare, deşi ele sunt prefigurate de structura temei şi a orizontului. Discrepanţele ce iau naştere permanent între erou şi personajele din mediul său creează o tensiune care tinde către aplanare. Ea arată că poziţiile contrastante nu pot rămâne simultan ca atare în raza vizuală a cititorului; mai degrabă, punctul de vedere al acestuia trece, mai mult sau mai puţin constant, de la o poziţie la alta. De aici rezultă că întotdeauna numai o poziţie poate deveni tematică. Prin urmare, cealaltă poziţie îşi pierde relevanţa tematică, totuşi, transformându-se în orizont, condiţionează îndreptarea atenţiei spre tema respectivă.

Dacă eroul încalcă normele reprezentate – ceea ce se întâmplă mai mereu – apar judecăţi alternative pentru situaţia ce rezultă de aici. Ori norma apare drept o viziune drastic reducţionistă aplicată naturii umane – în cazul acesta eroul condiţionează îndreptarea atenţiei către temă –, ori încălcarea lasă să se întrevadă ceea ce-i lipseşte naturii umane pentru a se dezvolta pe deplin – aici norma condiţionează punctul de vedere al cititorului. Din această structură derivă apoi transformările poziţiilor prezente în text. Pentru acele personaje care întruchipează o normă – iar acest lucru este valabil mai cu seamă pentru Allworthy, Squire Western, Square şi Thwackum – natura umană se reduce la un principiu, datorită căruia, inevitabil, toate celelalte posibilităţi care nu se armonizează cu acest principiu sunt valorizate negativ. Acest lucru se aplică până şi lui Allworthy, al cărui nume alegoric sugerează o integritate morală care, într-o anumită variantă unilaterală, îi tulbură totuşi judecata.[26] Însă dacă posibilităţile

[26] Cf. Henry Fielding, *Tom Jones. Povestea unui copil găsit*, traducere de Al. Iacobescu, revizuită de Ion Pas, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, *I*, vol. I., pp. 32 şi urm. (în ed. cit. pp. 57 şi urm.); precum şi Michael

naturii umane catalogate drept negative de către viziunea reducționistă revin asupra principiului însuși și îi pun în discuție limitele, normele încep să se preschimbe. Acum este adus în centrul atenției nu ceea ce reprezintă normele, ci ceea ce este exclus de către ele, astfel încât prin norma respectivă se operează o diferențiere virtuală a naturii umane. În acest spectru prinde contur obiectul estetic care înfățișează norma drept o restricție impusă naturii umane. Prin asta se schimbă însăși funcția normelor; ele nu mai reprezintă reglementările sociale ale sistemelor de interpretare dominante în secolul al XVIII-lea, ci arată măsura în care acestea au reprimat experiența, netolerând, datorită caracterului lor de principiu, nici o schimbare. Asemenea transformări apar acolo unde normele devin temă, iar eroul, în calitatea sa de relevanță tematică abandonată, constituie orizontul punctului de vedere al cititorului. Acolo, însă, unde eroul devine temă și, prin urmare, punctul de vedere e condiționat de normele întruchipate de personajele secundare, spontaneitatea sa bine intenționată apare drept depravarea unei naturi instinctuale. Astfel și poziția eroului suferă o transformare, întrucât nu rămâne o instanță critică față de repertoriul de norme, lăsând să se înțeleagă că până și spontaneitatea bine intenționată devine nocivă atunci când, din cauza lipsei de prevedere (*circumspection*), îi lipsește orientarea și că natura instinctuală a omului trebuie controlată prin prudență (*prudence*)[27], dacă scopul urmărit este autoconservarea.

Faptul că relația dintre temă și orizont are ca efect transformări de felul celor descrise mai sus este strâns legat de schimbarea poziției golului în cadrul câmpului. Dacă o anumită poziție este la un moment dat tematică, iar precedenta

---

Irwin, *Henry Fielding, The Tentative Realist*, Oxford 1967, p. 137, care deduce de aici unele funcții de ghidare a cititorului.

[27] Cf. Fielding, *Tom Jones III*, 7, vol. I, pp. 155, 157 și urm. (în ed. cit. pp. 92 și urm.) și volumul al IV-lea, XVIII, ultimul capitol, p. 367 (în ed. cit. p. 427).

este goală în raport cu relevanţa acesteia, efectul de *feed-back* al temei asupra golului este inevitabil. În acest „proces hermeneutic" se petrec transformările poziţiilor reprezentate de text. Din moment ce această structură dirijează atenţia cititorului pe care o solicită de fiecare dată diferit, ea lasă adesea impresia că cititorul însuşi îşi reglează propria perspectivă prin intermediul punctului său de vedere itinerant. În această impresie putem recunoaşte o altă însuşire structurantă a golului. Datorită ei „procesul hermeneutic", prin care o temă înţeleasă este transformată într-o interpretare a orizontului golit din punct de vedere tematic, dobândeşte caracterul unei structuri care se autoreglează. Importanţa ei pentru interacţiunea dintre text şi cititor constă mai ales în faptul de a nu lăsa, cel puţin la nivel structural, procesul de transformare descris în voia subiectivităţii arbitrare.

Diferenţele de opinie care apar se explică nu atât prin structura descrisă, cât mai degrabă prin reprezentările diferite pe care segmentele de text le evocă în imaginaţia cititorului. Astfel, istoria receptării lui Fielding arată că încă din secolul al XVIII-lea existau păreri diferite despre Thwackum, teologul dreptei credinţe, al „ortodoxiei", care variau în funcţie de relaţia fiecăruia cu ortodoxia anglicană.[28] Acest lucru nu afectează însă structura temei şi a orizontului. Această structură este distrusă abia atunci când cititorul refuză să se deschidă schimbării punctului de vedere prevăzut de ea. Adică atunci când nu este pregătit să-l vadă pe Thwackum din perspectiva eroului, şi asta pentru că normele ortodoxiei iluministe reprezintă pentru el un sistem de explicaţie care acoperă toate domeniile vieţii şi deci nu poate fi pus sub semnul întrebării. Şi pentru această situaţie există

[28] Pentru dovezi relevante în acest sens vezi F. T. Blanchard, *Fielding the Novelist. A Study in Historical Criticism*, New Haven 1926 şi Heinz Ronte, *Richardson und Fielding. Geschichte ihres Ruhmes* (Kölner Anglistische Arbeiten 25), Leipzig 1935.

exemple în istoria receptării lui Fielding. Dacă s-au găsit, prin urmare, cititori care să considere romanul o blasfemie, judecata lor arată cel puțin efectul potențial al structurii temă-orizont, chiar dacă nu-l pune în practică. Pentru că a tematiza o normă percepută drept incontestabilă înseamnă – ținând seama de structura descrisă – a o aduce în fața unui orizont străin pentru a pune în lumină tocmai ceea ce e ascuns în ea. Dezaprobarea exprimată e doar un semn că această structură acționează cel puțin ca provocare.

Din această stare de fapt se poate trage o concluzie cu caracter general. Cu cât cititorul este mai îndatorat unei ideologii, cu atât este mai puțin dispus să se expună structurii centrale de comprehensiune temă-orizont, care reglează interacțiunea text-cititor. El nu va permite ca normele sale să fie puse în discuție. Această situație îl irită tocmai fiindcă structura descrisă oferă spre ocupare anumite poziții rămase goale, prefigurând astfel punctul de vedere pentru tema respectivă. Văzându-se sedus să participe – condiționat fiind de o structură – la cele ce se întâmplă în text, ceea ce, în final, se va întoarce împotriva valorilor în care el crede, cititorul sfârșește de multe ori prin a condamna cartea și autorul. Însă chiar și într-o asemenea reacție efectul acesti structuri este prezent. El se manifestă prin deficiență, care are prin ea însăși virtute de diagnostic. Dacă structura de interacțiune dintre temă și orizont se sustrage în principiu subiectivității arbitrare, funcționând totuși, fie și ca deficiență, atunci când eficacitatea îi este refuzată, multitudinea interpretărilor nu rezultă în primul rând din această structură, ci din conținutul reprezentărilor acelor poziții care ajung în cadrul acestei structuri într-un raport reciproc de temă și orizont.[29]

[29] Chiar și din punct de vedere al conținutului s-a putea atinge un oarecare acord cu privire la ceea ce este transformat prin interacțiune. În cazul în care interpretarea rămâne sub controlul schemei temă-orizont, din succesiunea punctelor de vedere itinerante într-un câmp anume ia naștere, ca

Astfel, funcția golului, care este totodată o condiție a participării cititorului la text, poate fi rezumată după cum urmează. Structura de câmp a punctului de vedere al cititorului a arătat că golul își poate schimba locul în cadrul acestei structuri, declanșând astfel diferite operații. Această deplasare a golului în câmp se dovedește a fi o premisă centrală pentru transformările ce au loc în punctul de vedere al cititorului. În măsura în care golul evidențiază conexiuni nemanifeste între segmente de text date, el marchează necesitatea de a produce o echivalență a segmentelor heterogene. Raportul nemanifest transformă segmentele corespunzătoare în suprafețe ce se reflectă reciproc, mod în care punctul de vedere al cititorului se constituie într-un câmp de tensiuni ce se descarcă în relația reciprocă dintre temă și orizont. Această relație provoacă și reglează transformarea segmentelor. Ea provine dintr-un dezechilibru al situării punctului de vedere, prin care un segment devine temă, iar celălalt gol, în calitate

---

opinie posibilă, ideea că principiile normative ale sistemelor de gândire dominante în Iluminism împiedică prin rigiditatea lor orice experiență, în timp ce eroul amenință să-și piardă orice orientare datorită deschiderii sale spontane și a naturii sale instinctuale. De aici rezultă că normele sistemelor de gândire dominante sunt fatale pentru autoconservare tocmai fiindcă reprimă caracterul schimbător al vieții, deoarece nu mai sunt în stare să găsească explicații. Pe de altă parte, eroul pune în evidență riscurile care amenință autoconservarea când spontaneitatea, fie și bine intenționată, precum și natura instinctuală vin în întâmpinarea șuvoiului de experiențe fără să reflecteze asupra lor. Autoconservarea nu poate fi deci asigurată nici prin normele sistemelor de gândire, nici prin reacții situative spontane, ci printr-un comportament care decurge din stăpânirea de sine în mijlocul unor situații foarte diferite. Pentru a dezvolta un asemenea comportament, e necesară o capacitate sporită de a diferenția între alternativele ce există potențial în orice situație. Dacă reflecția asigură în ultimă instanță autoconservarea, conținutul concret al acestei activități nu este exprimat. El se conturează ca obiect estetic al romanului. Prin asta am numit și punctul în care începe să se diversifice spectrul de interpretare al textului. Totuși, înainte de a deplânge subiectivitatea de netăgăduit a acestuia, ar trebui să ne reamintim condițiile structurale ale constituirii sale, nu în ultimul rând pentru că prin ele rezultatul subiectiv poate fi – intersubiectiv – discutat.

de relevanţă tematică abandonată, care condiţionează – în calitate de orizont – punctul de vedere al cititorului în atenţia pe care acesta o acordă segmentului devenit temă. De aici îşi trage punctul de vedere al cititorului calitatea sa stereoscopică specială; el poate să-şi îndrepte privirea spre punctul în care se află. Prin urmare, dincolo de ceea ce este pentru el temă stă întotdeauna un orizont din care rezultă condiţiile de înţelegere a poziţiei tematice. Plasarea la orizont a segmentului care şi-a pierdut relevanţa tematică în respectivul moment al lecturii are un efect asupra temei punctului de vedere al cititorului, conferindu-i acestuia anumite atitudini selective. Pe parcursul lecturii este inevitabil ca, prin schimbarea repetată a perspectivei, să ia naştere un efect de *feed-back* prin care tema înţeleasă face posibilă interpretarea celei rămase goale.

Cu privire la structura descrisă trebuie reţinute următoarele: este vorba despre o structură ideală şi tipică prin care se poate descrie participarea cititorului la text. De aceea, schimbarea locului acestui gol nu trebuie înţeleasă greşit, ca şi cum variantele sale ar fi tipuri diferite de goluri. Mutarea golului în câmp marchează mai degrabă anumite nevoi de determinare prin care golul îi schiţează cititorului traseul operaţiei de înţelegere. Totuşi el nu se mişcă de la sine în câmpul punctului de vedere al cititorului, ci se deplasează proporţional cu activitatea constitutivă a cititorului, care îl controlează. El câştigă astfel caracterul unei structuri ce se reglează singură, dar care începe totuşi să funcţioneze numai în acţiunea reciprocă dintre text şi cititor. Dacă faptul că golul îşi schimbă locul în punctul de vedere al cititorului marchează operaţiunile parţiale ale structurii, adaptate una la alta, atunci structura golului este un mod central de constituire a textului în procesul lecturii. Prin aceasta, activitatea declanşată de gol se dovedeşte a fi în acelaşi timp o dirijare a acestei activităţi.

Astfel golul face posibilă participarea cititorului la constituirea textului. Participare înseamnă, având în vedere această structură, nu atât că cititorul trebuie să pornească de la pozițiile manifeste ale textului, ci mai degrabă de la acțiunile care pot fi exercitate asupra acestora. Asemenea operațiuni se desfășoară controlat, restrângând activitatea cititorului la coordonare, schimbare a perspectivei și interpretare reciprocă a punctelor de vedere. În măsura în care golul permite aceste operații, legătura fundamentală dintre structură și subiect devine evidentă, și anume în sensul formulat de Piaget: „Într-un cuvânt, subiectul există deoarece «ființa» structurilor constă în structurarea lor."[30] Golul face structura dinamică, marcând anumite deschideri care nu pot fi închise decât prin structurarea operată de cititor. În acest proces structura își dobândește funcția.

Dacă cititorul ocupă cu reprezentările sale – al căror conținut material provine din pozițiile textuale date – deficiențele de determinare trasate de gol, nu poate fi negat faptul că și imaginile și reprezentările odată formate vor fi abandonate din nou în prezența unor noi deficiențe de determinare. Astfel se ajunge la un raport de reacție a reprezentărilor între ele. Pentru că noi reacționăm la o reprezentare înlocuind-o cu alta, în timp ce cea nouă este condiționată de ceea ce cea veche nu mai putea să realizeze. Astfel, reprezentarea abandonată se înscrie în cea care îi urmează. Schimbarea de loc a golului în câmp dă naștere la asemenea lanțuri de imagini și reprezentări care provin din operațiunile de structurare predeterminate, în a căror realizare transformarea pozițiilor textuale date se traduce în conștiința imaginativă a cititorului.

---

[30] Jean Piaget, *Structuralismul*, traducere de Alexandru Gheorghe, Editura Științifică, București, 1973, p. 162.

4. Diferențe istorice în structura interacțiunii

Rolul central care îi revine golului în interacțiunea dintre text și cititor se demonstrează și prin varietatea modelelor de interacțiune organizate de acesta, în care se vădesc totodată diferențieri istorice. Exemplul din Fielding arăta o structură încă relativ simplă, care însă era caracteristică pentru o bună parte din proza secolului al XVIII-lea: segmentele punctului de vedere al cititorului constau mai ales în perspectivări ale perspectivei figurale. Aceasta era organizată pe o scală ierarhic ordonată dinspre erou spre personajele secundare. Cu aceasta valorizarea pozițiilor era decisă într-o oarecare măsură dinainte de text. Totuși nu se poate trece cu vederea că în secolul al XVIII-lea a început să se dezvolte în roman pe lângă această perspectivă de reprezentare încă una: aceea a cititorului ficționalizat, ce va curge paralel față de cea a naratorului, care și el intervine ocazional. Dar și aici domnește încă un raport ierarhic între perspective, care se construiește de la perspectivele figurale către perspectiva cititorului ficționalizat și, în sfârșit, până la intervențiile naratorului care întruchipează cea mai înaltă poziție. Și totuși apar complicații ale segmentelor interacționând în câmpul privirii cititorului, atunci când aceste segmente constau din decupaje ale perspectivei figurale și ale perspectivei cititorului ficționalizat. *Tristram Shandy* a lui Sterne este un exemplu foarte caracteristic în acest sens. Nu numai eroul și figurile secundare se inserează aici într-o constelație de tipul temă și orizont, ci și pozițiile atribuite cititorului și intervențiile naratorului. Acum pozițiile figurilor și cele ale cititorului pot deveni suprafețe reciproce de proiecție care complică cu siguranță structura, indicând însă și o anume direcție activității de structurare. Pentru că dacă punctul de vedere al cititorului sare între figuri și cititorul ficționalizat încoace și

încolo, atunci intenţia este şi de a transforma poziţia marcată a cititorului. Dacă perspectiva cititorului ficţionalizat slujeşte mai ales la conturarea *atitudinilor* faţă de ceea ce se povesteşte, aceasta înseamnă că transformările ţintesc la schimbarea conţinuturilor manifeste în această atribuire de poziţie. Pentru aceasta putem găsi o mulţime de exemple în *Tristram Shandy*. Şi perspectiva naratorului este supusă unor transformări asemănătoare. Perspectiva naratorului conţine, de regulă, *evaluările* celor povestite, care suferă în mod necesar schimbări, atunci când sunt prinse împreună cu decupaje ale altor perspective într-o constelaţie de tip temă-orizont în punctul de vedere al cititorului. Este foarte grăitor faptul că în secolul al XVIII-lea abia dacă survine o punere în perspectivă a perspectivei naratorului. Evaluările conţinute în perspectiva naratorului întruchipează puncte fixe ale celor povestite, funcţionând mai degrabă ca incitament pentru cititor să-şi părăsească poziţia atribuită pentru a putea prelua unghiul de vedere al naratorului. Atunci când aşa ceva se întâmplă, cititorul primeşte şi garanţia evaluării corecte.

În secolul al XIX-lea perspectiva naratorului este la rândul ei pusă în perspectivă. O figură naratorială se desprinde de acel *implied author*, apare printre celelalte figuri ale naraţiunii şi nu se mai ştie cu nici un chip în acord cu perspectiva narativă dominantă. Booth a numit această figură a naratorului *unreliable narrator*[31]. Această figură a naratorului este necreditabilă pentru că ea nu mai este reprezentativă pentru evaluările perspectivei narative, ci etalează puncte de vedere diferite sau chiar în contradictoriu faţă de evaluarea dominantă.

De aici poate fi derivată o înţelegere asupra perspectivării perspectivelor centrale de reprezentare, ce se lasă

[31] În ceea ce priveşte aceste concepte de „autor implicat", respectiv de „narator necreditabil", vezi Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, prefaţă de Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1976, pp. 263 şi urm. şi 403 şi urm.

generalizată. Scindarea perspectivei figurale face posibilă confruntarea normelor selectate din mediul exterior textului, precum şi a referinţelor literare, în scopul transformării lor. Scindarea cititorului ficţionalizat face să devină vizibile orientări ale cititorului, a căror necesară transformare urmează să facă posibilă o aplecare desprinsă din habitudinile personale asupra celor ce se întâmplă în text. Scindarea perspectivei naratorului spune, în sfârşit, că evaluările date şi aşteptate nu pot constitui decât premisele care, în metamorfoza lor, să lase să ia fiinţă un cadru de aprecieri, de negândit dinainte, pentru survenirea sensului.

De aici rezultă, în ceea ce priveşte câmpul privirii cititorului, că nu numai figurile naraţiunii între ele, ci adesea şi atitudinile şi evaluările marcate în text, trebuie cuprinse împreună cu decupajele perspectivelor figurale într-un sistem de tensiuni ca poziţii ale câmpului. Dacă atitudinile şi evaluările sunt ridicate la rang de temă, atunci figura va constitui orizontul acestei teme. Orizontul figurii va condiţiona astfel îndreptarea atenţiei către normele reprezentate de aceste atitudini şi evaluări, norme habitualizate, dar devenite acum tematice, adică problematice. În secolul al XIX-lea se poate observa o nivelare, care merge până foarte departe, a acelei ierarhii din cadrul perspectivei figurale aplicate eroului şi figurilor secundare, valabilă în secolul al XVIII-lea. Ea este semnalizată în declaraţiile programatice în stilul *A NOVEL WITHOUT A HERO*. Acest trend cuprinde şi celelalte perspective de reprezentare, astfel încât perspectiva figurilor, cea a naratorului şi cea a cititorului ficţionalizat sunt ocazional nivelate la aceleaşi cote.[32] Punctul de vedere al cititorului pierde astfel acea orientare focalizată, care îi era încă oferită de romanul secolului al XVIII-lea graţie ierarhiei perspectivelor de reprezentare. Diminuarea orientărilor gata constituite în text corespunde de aceea unei solicitări sporite în ceea

[32] Pentru detalii vezi Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, pp. 168-193.

ce priveşte activitatea de structurare a cititorului. Modelul de interacţiune al punctului de vedere al cititorului a devenit un model mult mai deschis graţie unor posibilităţi de combinare crescute.

Dacă funcţia centrală ce îi revine golului în câmpul de vedere al cititorului constă în aceea că acesta face posibile transformări prin tălmăcirea reciprocă între segmentele textului prinse într-un sistem de tensiuni, atunci în romanul secolului al XIX-lea atitudinile (cititorul ficţionalizat) precum şi evaluările (perspectiva naratorului) sunt cuprinse şi ele în acest joc. Ele se supun, deci, aceloraşi operaţiuni. Perspectiva figurală încetează de a prezenta numai cazul paradigmatic al transformării repertoriului selectat de norme, pentru a cărui comprehensiune – în romanul secolului al XVIII-lea – erau aduse în cel mai bun caz regularizări ale atitudinilor prin intermediul cititorului ficţionalizat. Dacă evaluările din perspectiva naratorului vor fi cuprinse şi ele în procesul de transformare reciprocă a perspectivelor de reprezentare, atunci va dispare mai întâi acea orientare anumită, propusă de autor. Întâmplările narate nu vor mai putea fi raportate fără greutate la un cadru dat dinainte, ci acesta va trebui el însuşi să fie produs în actele de sesizare a textului. Ceea ce rezultă de aici în privinţa dispunerii perspectivelor textului este că segmentele acestora se întrepătrund mai des. Pentru că acum orizontul de sens al textului se creează mai puţin din ceea ce reprezintă fiecare perspectivă a textului şi mai mult prin transformarea masivă a ceea ce ele fac imaginabil. Atunci când în secolul al XIX-lea modelul interacţiunii a cunoscut această complicare arătată aici, aceasta s-a întâmplat mai ales pentru că ficţiunea avea de îndeplinit în această epocă şi o altă funcţie. Posibilităţile crescute de combinare a segmentelor textului se arată şi în creşterea ponderei golurilor. Survine acum o transformare a aproape tuturor poziţiilor manifestate în text, iar aceasta conduce la faptul că cititorul trebuie să descopere orizontul virtual al condiţiilor în care sunt date cele cu care se închipuia familiar.

Cu această orientare şi acest ţel romanul încearcă să mobilizeze o capacitate crescută de reacţie a cititorilor săi. Multitudinea constelaţiilor punctelor de vedere îl desparte pe cititor în permanenţă de ceea ce îi este familiar, făcând ca oscilaţiile punctului său de vedere să nu cunoască odihna. Prin urmare, convergenţa virtuală a diferitelor puncte de vedere se instalează abia acolo unde poziţiile manifestate încep să se anuleze în condiţionarea lor strictă. Cititorul trebuie să se arate însă pe măsura propriilor sale descoperiri, pentru că doar aşa va putea să dezvolte acea capacitate crescută de reacţie pe care i-o cere o lume ce a devenit mai complexă. În acest punct pot fi formulate şi criteriile pentru caracterul artistic al romanului în secolul al XIX-lea. Cum textul ficţional stimulează spectrul de reacţii ale cititorilor săi prin stimularea transformării familiarului de către aceştia, efectul estetic se va lăsa măsurat funcţie de aceasta. Efectul estetic scade întotdeauna acolo unde cititorului i se oferă – precum în romanul cu teză – programe care intenţionează să închidă, pentru el, dar fără participarea sa, o lume deschisă. Prin urmare, caracterul artistic al romanului în secolul al XIX-lea ar consta în a sensibiliza capacitatea de reacţie a cititorilor săi într-atât, încât aceştia să poată să întâmpine – şi anume făcându-şi transparente propriile condiţionări – situaţiile de presiune tot mai numeroase ale lumii lor. Pentru că reacţia este un act, ea nu poate fi reprezentată, ci doar declanşată. Prin aceasta însă cititorul poate să realizeze răspunsul pe care romanul încearcă să-l dea problemei pe care o vizează. Aici rezidă şi motivul pentru care cititorul ne-contemporan poate să structureze un text ficţional din trecutul istoric şi prin urmare să-l înţeleagă. El trebuie să împlinească aceleaşi ocupări şi reocupări, schiţate prin goluri, în câmpul punctului de vedere al cititorului, putând astfel să recâştige situaţia istorică la care textul se raporta sau căreia textul încerca să-i răspundă.

Modelul interacţiunii dintre text şi cititor cunoaşte în romanul modern şi o altă variaţiune. Mai întâi se poate observa o nouă creştere a ponderei golurilor. Şi pentru că golurile sunt indicaţii pentru o anumită necesitate a determinării, creşterea ponderei acestora nu anunţă o simplă sporire cantitativă, căci golurile trebuie să rămână „articulaţii" ale structurilor. De aceea, creşterea ponderei lor în textele moderne provine dintr-o precizie sporită a reprezentării care poate fi urmărită de la *Lord Jim* (1900) al lui Conrad până la Joyce. Golurile care rezultă din supradeterminarea grilelor reprezentării transformă interacţiunea tradiţională dintre text şi cititor. Complicarea textelor moderne pare că are ca urmare o dezorientare crescândă a cititorului. Că textele moderne provoacă un asemenea efect este un lucru incontestabil, numai că se pune întrebarea de unde se trage acest efect.

Joyce, de exemplu, în *Ulysses*, împlineşte profeţia din *Portrait* după care autorul trebuie să dispară ca un *deus absconditus* îndărătul operei sale ca să poată, într-o plictiseală studiată, să-şi taie unghiile.[33] Ceea ce spune aici un autor cu o ironie explicită a deplâns critica literară ca pierdere, dacă nu chiar ca moarte a naratorului. Dacă ne uităm la perspectiva naratorului din *Ulysses*, atunci este într-adevăr dificil să decantezi un narator, fără să mai vorbim despre imposibilitatea unei figuri narative acţionând în cele ce se întâmplă. În locul tuturor acestora ne lovim de o concentrare de proceduri narative, pe care le-a dezvoltat romanul în tradiţia sa de până acum. Aceste proceduri dovedesc o organizare ciudată. Ele se intersectează permanent şi împiedică prin segmentare găsirea unui punct de perspectivă în care ar putea să conveargă respectiv din care ar putea fi controlate. Pentru că un

[33] James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londra, 1966, p. 219 (ed. cit.). În rom. J. Joyce, *Portret al artistului în tinereţe*, traducere de Frida Papadache, ELU, Bucureşti, 1969, p. 332.

asemenea punct nu se lasă găsit, probabil că este mai puțin vorba despre o pierdere a naratorului, ci mai degrabă despre desființarea unei așteptări considerate până acum indispensabilă. Pentru că în *Ulysses* continuă să subziste o perspectivă a acelui *implied author*; existența romanului este legată de aceasta. Când însă refuzul împlinirii unei așteptări are drept consecință impresia după care naratorul ar fi dispărut, conținutul elementar al așteptării legate de perspectiva naratorului iese la iveală: ne așteptăm ca perspectiva naratorului să ne orienteze, de aceea pierderea acestei orientări va fi echivalată cu pierderea naratorului.

Cu aceasta transpare strategia pe care o inițiază perspectiva naratorului în *Ulysses*. Din cauza dispersiei punctelor de vedere în schimbare ale cititorului, ce se datorează segmentării modelelor narative tradiționale și care nu permite constituirea unui centru de focalizare, cititorul începe să simtă că orientarea pe care o aștepta ca de la sine înțeleasă din partea perspectivei naratorului a căzut. Ea se insinuează ca fundalul în fața căruia se profilează într-un efect de alienare întrepătrunderea modelelor narative. Totuși acest fundal va fi evocat în actele de imaginare ale cititorului, pentru că acesta se simte în mod latent dezorientat; totdată, însă, cititorul află că o procedură așteptată în textele de ficțiune nu se realizează și aici, ci, dimpotrivă, este anihilată. Nerealizarea unei asemenea proceduri este realizarea negativă a aceleiași. Ea dă naștere unui gol care marchează căderea așteptărilor centrale cu a căror împlinire cititorul fusese obișnuit de-a lungul întregii tradiții a romanului.

Elucidarea consecințelor ce se nasc de pe urma acestui tip de goluri face necesară o precizare suplimentară. A percepe niște proceduri suprimate ca fundal presupune ca cititorul să dețină o anumită familiaritate cu textele. Prin urmare textele – așa cum a întărit prin spusele sale cu multă dreptate Sartre –

joacă întotdeauna pe mâna cititorului și a abilităților sale. Această observație foarte generală poate fi privită aici mai în amănunt. Atunci când un text nu realizează anume proceduri prezente în tradiția literară, iar procedurile puse acum în practică le transformă pe cele nerealizate, dar așteptate în „procedee minus"[34], pentru ca acestea să fie evocate ca procedee decăzute în conștiința imaginativă a cititorului, acel cititor căruia îi va scăpa ceea ce este presupus aici ca fiindu-i familiar va rata intenția comunicativă a procedurilor din textele moderne. Acest cititor se simte dezorientat și va reacționa în conformitate cu această situație. Această impresie deficientă va semnaliza în tot cazul faptul că cititorul așteaptă de la text orientări anume și asta înseamnă orientări date, formulate ca atare. Textele moderne inseriază anume această așteptare în jocul lor comunicativ, tocmai pentru a o schimba. Prin urmare nici reproșul adresat acestor texte, după care ar fi esoterice, nu este unul întru totul îndreptățit. Pentru că dacă alternativa s-ar chema „împlinirea așteptării", atunci literatura ar fi cu adevărat lipsită de orice funcțiune. Tocmai aici este valabilă propoziția lui Adorno, care spune: „Numai atunci când ceea ce este se lasă modificat, este ceea ce este, adică nu este totul."[35]

Poate trece drept o caracteristică a textelor moderne faptul că ele evocă prin fiecare dispoziție a lor proceduri așteptate, pentru a le metamorfoza în goluri. Acest lucru se întâmplă de regulă prin ștergerea funcției lor stabilizate de către tradiție. În perspectiva narativă va fi ștearsă acea orientare așteptată, acel punct de reper posibil pentru o evaluare din partea cititorului; în perspectiva figurală va fi ștearsă acea istorie povestită care în calitate de acțiune slujea lămuririi a ceea ce era dispus în figuri; și, în sfârșit, în

[34] Pentru detalii despre acest termen și funcțiunile sale vezi Lotman, între altele pp. 144 și urm., 207 și 267.

[35] Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt 1966, p. 389.

perspectiva cititorului ficționalizat va fi ștearsă orice atribuire marcată de poziție pentru ca, în anihilarea atitudinilor reprezentate în text ale cititorului, cititorul însuși să fie evacuat din text. Modernitatea unui text ar putea fi prin urmare determinată de gradul în care textul realizează „procedeele minus". Textele lui Beckett întruchipează un punct de vârf în acest sens. Întinderea și ponderea deosebită a acestui tip de gol poate fi documentată cu maximă claritate în *noul roman* francez. Gerda Zeltner spunea despre unul dintre cei mai consecvenți reprezentanți ai săi, Robert Pinget: „Reducând lucrurile puțin cam schematic la o formulă, am putea descrie transformarea prezentă în opera lui Pinget astfel: dacă la început în lumea basmului acel «a fost odată» slujea drept punct de plecare, acum la început stă – în adevăratul său *nou roman* – un radical și decis «nu mai este». Acolo unde ceva s-a pierdut, intervine limba. De la *Fără răspuns* încoace, fiecare narațiune în felul ei își propune ca premisă indisponibilitatea a ceva ce fusese înainte disponibil, non-existența (*das Nichtvorhandensein*)."[36]

Acum să vedem care sunt consecințele unui astfel de tip de gol. Prin el este marcată omisiunea unor procedee narative, care în calitate de „procedee minus" evocă un fundal în conștiința imaginativă a cititorului pe care reușesc să se profileze practicile textului. Dacă cititorul se simte dezorientat aceasta se întâmplă pentru că așteptarea privind o orientare pe care urma să i-o ofere perspectiva naratorului nu a fost împlinită; el se simte într-un fel anume exclus din text pentru că lucrurile la care se aștepta, și anume ca figurile să aibă valoare de reprezentare, iar textul să-i ofere anume atitudini marcate în perspectiva cititorului ficționalizat, au început să se disipe. Astfel noile practici le șterg pe cele pe

[36] Gerda Zeltner, *Im Augenblick der Gegenwart. Moderne Formen des französischen Romans* (Fischer Taschenbuch), Frankfurt 1974, p. 76.

care le așteptam și par să se desprindă de fundalul pe care tot ele îl evocaseră și cu care întreținem în cel mai bun caz o relație negativă. Astfel se manifestă modul propriu de comunicare al acestor practici. Dacă la o primă privire am putea fi încă tentați să recunoaștem în acest mod modelul comunicativ al informației de tipul redundanță – inovație, totuși ar trebui să ne gândim la faptul că „redundanța" procedurilor familiare nu este nici dată în text, nici nu slujește unei contextualizări a inovației. Abia actele de imaginare ale cititorului pot ca, în baza practicilor textului, să le evoce pe cele omise, față de care începe să se profileze individualitatea noilor practici. Acestei individualități cititorul îi dă contur prin ștergerea procedurilor previzibile. Astfel sunt semnalizate schimbările ce se produc în modalitatea de a comunica proprie textelor moderne.

„Procedeele minus" transformă fundalul evocat al procedurilor așteptate într-un gol, care face în chip necesar ca dezordinea segmentelor de text ce marchează punctul de vedere al cititorului să crească. Acest lucru a fost experimentat de nenumărate ori de către fiecare cititor al lui Joyce. În *Ulysses*, de exemplu, stăpânește o mare densitate de decupaje ale perspectivei figurale și ale perspectivei naratorului, ce se intercalează și se intersectează fără oprire în fiecare moment al lecturii. Aici personajele sau grupurile de personaje nu mai sunt cuprinse într-un sistem de tensiuni de tipul temă și orizont, ci sunt tot mai mult decupaje ale conștiinței, ale reflexiei, ale percepției pre-reflexive, precum și ale gesturilor unor figuri izolate. Pentru că aceste decupaje colidează fără mediere, efectivele de goluri cresc în câmpul punctului de vedere al cititorului. Acest lucru este valabil și pentru diferitele modalități de narare prin care sunt cuprinse fațetele perspectivei figurale. În locul unui mod unitar sunt dispuse permanent ca într-un joc schimbător și caleidoscopic monologul interior, stilul indirect liber, vorbirea indirectă, narațiunea la persoana I și narațiunea auctorială, precum și montajele din ziare, cărți de telefon și dintr-o literatură ce se

întinde de la Homer, trece prin Shakespeare şi ajunge până astăzi.[37]

Toate acestea spun mai întâi că cititorul trebuie ca pentru fiecare serie de echivalenţe ale segmentelor de text să descopere totodată şi cadrul *evaluării* (*Bewertung*) acestora, precum şi cadrul *atitudinii* (*Einstellung*) sale. Pe scurt: golurile ca fundal şters al unor proceduri previzibile şi aşteptate descătuşează în cititor o productivitate crescută, care se exprimă prin aceea că prin fiecare conexiune realizată trebuie produs şi *codul* posibilei sale comprehensiuni. Astfel îşi face apariţia, prin fiecare conexiune ce poate fi realizată, un complex cu valenţe multiple în fiecare câmp; pentru că în fiecare sens descoperit vibrează şi altele, trezite abia prin această descoperire la viaţă. Pentru că în punctul de vedere al cititorului apar mereu astfel de complexe multivalente ca urmare a realizării unor conexiuni anume, fiecare realizare individuală alunecă implacabil în orizontul acestei multivalenţe. Asta înseamnă însă că în mersul lecturii vor apărea mereu schimbări de direcţie în actualizarea textului, pentru că aproape nici una dintre conexiunile concrete realizate la început nu se menţine până la urmă. Acesta este şi motivul pentru care *Ulysses* a fost calificat ba ca haos, ba ca spectacol al distrugerii, ba ca expresie a nihilismului, ba ca *Witz*[38]. Astfel de aprecieri lasă să se vadă faptul că în spatele lor stă o senzaţie de dezorientare şi pierdere la lectura lui *Ulysses*. Salvarea trebuia să vină prin apelul la ştachete de evaluare care tocmai fuseseră şterse de procedeele minus ale romanului. Cum aici nu este vorba despre legitimitatea lecturii adecvate sau false, ci despre elucidarea interacţiunii dintre text şi cititor, se ridică întrebarea de ce romanul îi interzice

[37] Premisele pentru acest moment al argumentării le-am expus în *Der implizite Leser*, pp. 276-358.

[38] Cf., printre altele, şi judecăţile inventariate de Eco, *Opera deschisă*, mai ales cele ale lui R. P. Blackmur şi E. R. Curtius.

cititorului, prin intermediul procedeelor minus, accesul la propriile sale așteptări. Dacă fiecare conexiune realizată produce un context multivalent în fiecare câmp al punctului de vedere al cititorului, atunci acest context va avea inevitabil la rândul lui un efect retroactiv asupra conexiunii realizate. Cu alte cuvinte: lectura se împlinește nu numai ca transformare a segmentelor de text marcate, așa cum am putea presupune din cele descrise până acum în privința interacțiunii dintre text și cititor, ci încă o dată ca transformare a acelor conexiuni prin care cititorul structurează fiecare constelație a câmpului său. Aici se găsește și motivul pentru descalificarea lui *Ulysses* ca haos și distrugere. Această descalificare se explică prin faptul că cititorul se sustrage aici variației conexiunilor pe care le-a produs la un moment dat și pe care ar fi fost de așteptat totuși să o suporte. Pentru că această variație pretinde, în principiu, de la cititor o permanentă schimbare de direcție în activitatea sa de structurare, ceea ce înseamnă că orientările găsite într-un anumit moment al lecturii trebuie abandonate iarăși, pentru că acel context multivalent ce ia naștere cu fiecare alegere poate cere schimbări de direcție în orice clipă în cursul lecturii. Acțiunile cititorului se îndreaptă așadar într-o măsură hotărâtoare asupra restructurării conexiunilor deja produse în lectură. Astfel de transformări au caracter serial. Ele nu mai țintesc către descoperirea unui virtual punct de convergență, spre care s-ar îndrepta mai mult sau mai puțin vizibil toate conexiunile realizate în procesul constituirii sensului. Mai degrabă se poate spune că ele se opun ca succesiune serială oricărei integrări într-o structură fundamentală, sau mai bine zis strecurată drept fundament. De aici nu rezultă cu necesitate haosul, ci mai curând o nouă modalitate de comunicare. Ea constă în aceea că variația serială face să apară o succesiune de puncte de vedere într-o continuă schimbare a căror relativă discontinuitate subliniază tocmai metamorfoza constelațiilor în

procesul lecturii, fără să silească cotidianul joycean să se supună unei scheme, deschizându-l astfel experienţei ca istorie a punctelor de vedere serial transformate. Aici nu mai este valabilă încercarea, precum era ea încă valabilă în romanul secolului al XIX-lea, de a descoperi codul ascuns, ci doar încercarea de a produce în actul lecturii însăşi condiţia posibilităţii unei experienţe a cotidianului ca istorie a punctelor de vedere în metamorfoză.

În această modalitate comunicativă golul ca fundal şters îşi capătă funcţiunea deplină. Golul negativizează procedurile previzibile şi aşteptate în vederea structurării textului devenind astfel o matrice pentru productivitatea eliberată a cititorului. Ca structură însă, golul nu permite eliberarea oricărei productivităţi, punându-i aşadar anumite limite. „Structurare" nu mai poate să însemne că cititorul ar restaura procedurile decăzute şi că ar interpola astfel în întâmplările din text o evaluare unitară, de pildă, sau că ar conferi atitudinilor sale faţă de text o anumită constanţă, sau, în fine, că ar introduce în jocul figurilor o istorie împlinindu-se într-o anume semnificaţie. Dacă cititorul ar încălca aceste limite şi i-ar restitui textului ceea ce procedeele minus au pus în paranteze, atunci textul ar deveni lipsit de sens sau confuz. Măsura de arbitrar în structurarea textului nu izvorăşte din aceea că tipul de gol pe care l-am descris mai devreme îi permite cititorului o productivitate crescută. Arbitrariul îşi are explicaţia tocmai în aceea că această productivitate va fi pusă la lucru în nişte condiţii improprii, ba chiar negate de text, căci funcţia centrală a tipului descris de gol reclama tocmai suspendarea acelor condiţii în care se încăpăţânează să se afirme o productivitate devenită, deci, arbitrară. Dacă cititorul va fi determinat ca, în condiţiile unei productivităţi crescute, să renunţe la posibilităţile de acces către text ce îi erau familiare, atunci deciziile sale pentru fiecare conexiune aleasă într-un anumit câmp nu vor putea avea decât un caracter experimental, prin urmare doar provizoriu. Pentru

că fiecare decizie evocă un context multivalent şi expune aşadar conexiunea realizată atât reorientării, cât şi abandonării direcţiei de realizare vizate chiar de această conexiune. Pentru că însă în alegerea unei conexiuni în mod inevitabil joacă un rol ceva din repertoriul de norme şi valori ale cititorului, variaţia acestei conexiuni sau poate chiar transformarea ei nu poate rămâne fără urmări pentru codul valabil pentru cititor. Asta nu trebuie să însemne că cititorul urmează să fie „luminat" într-un astfel de proces sau chiar „reeducat". Nu înseamnă decât că reînnoita modificare a conexiunii depotenţează constelaţia constituită la un moment dat, făcând-o sesizabilă doar ca punct de vedere, a cărui concatenare serială cu alte puncte de vedere va avea ca efect următoarele: 1. Această concatenare face să apară o modalitate de comunicare prin care deschisul lumii – în cazul lui Joyce deschisul vieţii cotidiene, iar în cazul lui Beckett deschisul subiectivităţii şi cel al sfârşitului – se traduce ca deschis în conştiinţa imaginativă a cititorului. 2. Structura acestei modalităţi comunicative se realizează în transformarea reţelei de conexiuni constituite la un moment dat, şi asta înseamnă că, depăşind mereu conexiunile deja realizate, cititorul face experienţa istoricităţii punctelor de vedere realizate de el în chiar actul lecturii. 3. Această experienţă corespunde deschisului lumii, aşa încât, în chiar această variaţie serială, concepţii determinate asupra lumii se transformă în posibilităţi ale felului în care lumea poate fi experimentată. Conţinutul acestor posibilităţi va rămâne într-o măsură largă nedefinit, gol şi totuşi, tocmai de aceea, el nu va putea fi ocupat în chip arbitrar, pentru că fiecare ocupare are loc în faţa acestui orizont deschis şi, prin urmare, trebuie inevitabil să accepte condiţiile necesarei sale limitări.

Transformarea serială îşi câştigă astfel funcţia catalizatoare, ceea ce înseamnă că ea nu reglează interacţiunea dintre text şi cititor nici printr-un cod dat dinainte, nici prin sarcina descoperirii unui cod, ci prin istoria produsă în actul lecturii.

Asta vrea să spună două lucruri: mai întâi că această istorie este istoria reperelor schimbătoare, iar apoi că ea este ca istorie condiția pentru producerea unor coduri noi.

5. Negația

Tipul de gol discutat până aici se caracteriza printr-un efect de comutare între temă şi orizont. În această schimbare repetată a temei în orizont şi viceversa segmentele perspectivelor textului se metamorfozează în fenomene pendulare, ce pot fi actualizate când dintr-un unghi de vedere, când din altul, dând de fiecare dată la iveală o altă față ascunsă. Golurile funcționează, aşadar, ca instrucțiuni pentru constituirea sensului, pentru că ele reglează conectivitatea şi înțelegerea reciprocă a segmentelor prin salturile punctului de vedere al cititorului. Ele organizează astfel axa sintagmatică a lecturii. Prin aceasta însă nu am spus încă nimic despre conținuturile care prin schimbarea de perspectivă au ajuns în acest câmp de tensiuni dintre temă şi orizont. De aceea se ridică întrebarea în ce măsură îşi prestructurează textul ficțional şi comprehensiunea conținuturilor sale. Cu alte cuvinte: există goluri şi pe axa paradigmatică a lecturii şi ce funcțiune le-ar reveni lor într-un asemenea context? Răspunsul poate veni cu uşurință dinspre cele spuse despre repertoriul textului.

Ne amintim că repertoriul are în principiu două funcțiuni: atrage în text o anume realitate extratextuală şi oferă astfel acele scheme care oferă anume cunoştințe sau care evocă cunoştințe deja sedimentate ale cititorului. Prin urmare, prin repertoriul ales activitatea imaginativă a cititorului întâlneşte răspunsul pe care textul încearcă să-l dea unei situații istorice sau sociale determinate.

Discuția din Partea a doua a arătat că în repertoriul unui text ficțional reapare ceva cunoscut, care, totuşi, în această

repetare, nu rămâne acelaşi. Şi aceasta pentru că normele alese – şi care de multe ori îşi au originea în sisteme dintre cele mai diferite – au fost desprinse din contextul funcţional originar şi au fost transpuse într-un alt context. Atâta vreme cât sunt eficiente într-un context social, abia dacă vor fi percepute ca norme, pentru că se dizolvă pur şi simplu în regularizările pe care le provoacă. De abia depragmatizarea lor le ridică la rangul de temă, le face să devină tematice. Poziţia cititorului nu va rămâne prin aceasta neatinsă. A actualiza normele propriului mediu social ca ceea ce sunt aduce cu sine şansa de a dobândi o conştiinţă a celor în care suntem prinşi. O asemenea conştiinţă va creşte atunci când valabilitatea normelor alese în repertoriul textului este negată. Şi asta pentru că acum familiarul i se oferă cititorului ca depăşit; el îi este împins către un „trecut", iar cititorul este transpus într-un raport de posterioritate faţă de ce îi este familiar. Negaţia produce astfel un gol dinamic pe axa paradigmatică a lecturii. Ca valabilitate ştearsă, negaţia marchează un gol în norma selectată; ca temă a ştergerii trecută sub tăcere, negaţia marchează necesitatea de a dezvolta o anumită atitudine care permite cititorului să descopere ceea ce a fost trecut sub tăcere în negaţie. Astfel, negaţia îl plasează pe cititor între un „nu mai" („*Nicht-Mehr*") şi un „încă nu" („*Noch-Nicht*"). Totodată negaţia face ca această situare să devină, într-un anumit sens, concretă..Mai întâi, negaţia face ca atenţia cititorului să crească prin aceea că ea pune capăt aşteptărilor trezite de reîntoarcerea familiarului. Ea are ca efect, prin urmare, o diferenţiere a atitudinilor cititorului, pentru că acum anumite concepţii asupra normelor cunoscute cititorului nu mai sunt valabile. Din cunoştinţele familiare pe care un text le oferă prin repertoriul său, respectiv le evocă prin schemele pe care le poartă, trebuie câştigat ceva ce aceste cunoştinţe familiare încă nu presupun. Negaţia este, aşadar, o modalizare a ştiinţei de care dispunem şi anume într-un sens definit de Husserl: „Indiferent de ce

tipuri de obiectualităţi este vorba, întotdeauna negaţiei îi este esenţială suprapunerea unui nou sens peste unul deja constituit şi anume într-o singură mişcare cu dizlocarea, cu împingerea în fundal a acestuia din urmă; şi corelativ în direcţie noetică îi este esenţială constituirea unei a doua înţelegeri care nu se aşază lângă cea dintâi, cea dizlocată, ci peste ea, în dispută cu ea."[39]

De aceea, în repertoriul textului ficţional nu au loc respingeri pauşale ale normelor încapsulate, ci negări parţiale bine delimitate, care scot la iveală aspectul resimţit ca problematic, pentru a putea marca astfel direcţia de remotivare a normei. De regulă, negaţia parţială ţinteşte către punctul nevralgic al normei, dar o păstrează pe aceasta ca fundal pentru a putea stabiliza în contra sa sensul remotivării ei. Prin aceasta, negaţia devine un impuls hotărâtor pentru actele de imaginare ale cititorului, care urmează să constituie tema negării trecută sub tăcere şi prin aceasta neformulată ca obiect imaginar. Golurile produse de negaţie prefigurează contururile virtuale ale obiectului în repertoriul de norme al textului precum şi în atitudinea ce urmează să fie adoptată de cititor, şi anume într-un sens pe care şi-l notase odată Sartre: „... obiectul ca imagine este un *deficit definit*; el se conturează într-o formă goală."[40] Ocuparea acestei forme goale prin actele de imaginare ale cititorului are ca efect situarea cititorului faţă de text. A-l manevra pe cititor într-o astfel de poziţie prefigurată de text este necesar pentru că cititorul se află întotdeauna dincoace de text şi de aceea nu poate fi dispus decât de către text în locul ce-i este atribuit.

Dar să dăm un prim exemplu ce urmează să clarifice aceste puncte de vedere şi, într-un anumit punct, să le dezvolte în continuare. Era în intenţia didactică a romanului secolului al XVIII-lea ca normele selectate să fie despachetate

[39] Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*, Hamburg 1948, p. 97.
[40] Sartre, p. 207.

deseori în forma unor cataloage, şi asta pentru a putea evoca în rândul publicului diferit informat grade schimbătoare de familiaritate. Acest lucru se arată de pildă în *Joseph Andrews* al lui Fielding, când chiar de la început adevăratul erou al romanului, Abraham Adams, este introdus într-o anumită manieră: catalogul de virtuţi deschis aici cuprinde aproape toate normele după care se constituia şi în Epoca Luminilor idealul omului desăvârşit. Totuşi chiar posesiunea lor îl face pe Adams absolut incapabil de a acţiona în lume. Pentru că aceste norme îl reduc la nivelul care corespunde capacităţii de orientare a unui nou născut, aşa cum lasă să se înţeleagă Fielding la sfârşitul enumerării respectivelor virtuţi[41]. Aici este negat un aspect hotărâtor al acestor norme, pentru că respectarea lor nu asigură succesul acţiunilor, ci dimpotrivă îl împiedică. A respinge pauşal normele însele ar face în tot cazul dezorientarea desăvârşită. Mai mult decât atât: romanul didactic, ale cărui scopuri Fielding le-a formulat clar în introducere, nu îşi poate permite nicicum să facă în chip placativ din virtute o prostie, o chestiune derizorie. Prin urmare, negaţia nu anunţă o alternativă radicală, ci mai degrabă o altă înţelegere a acestor virtuţi. Negaţia nu pune normele însele sub semnul întrebării, ea anihilează numai aşteptările legate de ele, pentru că negaţia are ca efect faptul că acestea nu vor mai fi văzute din unghiul de vedere al întemeierii lor creştino-platonice, ci dintr-un unghi de vedere lumesc. Schimbarea fundalului de referinţă face ca normele să devină problematice. Negaţia devine un semnal al unei atenţii crescute pentru că ceea ce era de aşteptat să împlinească norma a fost scos din discuţie. Aceasta poate însemna în principiu mai multe lucruri. Nu ceea ce sunt normele este

[41] Henry Fielding, *Joseph Andrews*, I, 3 (Everyman's Library), Londra 1948, p. 5 (ed. cit.). În ed. rom., Henry Fielding, *Joseph Andrews*, traducere de Micaela Ghiţescu, prefaţă de Ioan Aurel Preda, ELU, Bucureşti, 1966, p. 38.

decisiv, ci cum funcţionează şi cum se instituie ele ca orientări ale acţiunilor. Acelaşi lucru poate însă să mai însemne şi că triada tradiţională a ceea ce este adevărat, bun şi frumos s-a spart, pentru că armonia lor nu mai poate ordona felul în care să te porţi în lume. Şi, mai departe, tot acelaşi lucru poate să însemne că fiecare orientare dată de un sistem de norme trebuie să eşueze, pentru că a acţiona într-o lume devenită complexă necesită atitudini şi dispoziţii nuanţate faţă de cerinţe situative în schimbare. Nu mai este necesar să extindem acest evantai de semnificaţii pentru a face vizibil în ce măsură negaţia vizată produce o perspectivare a poziţiilor unidimensionale. Graţie acestui procedeu în text se produc condensări poetice (*Verdichtungen*) şi, indiferent de cum le va „prelucra" cititorul, un lucru rămâne clar: că normele sunt scoase din fundamentarea lor creştin-platonică prin negarea lor parţială şi, prin urmare, trebuie să-şi câştige o nouă fundamentare prin adeverirea lor în lume, dacă urmează să rămână valabile. Astfel remotivarea normelor devine obiectul actelor de imaginare ale cititorului. Acest obiect trebuie să fie „constituit" în imaginaţie pentru că el apare în text doar ca un deficit definit, marcat. „Astfel actul negativ este constitutiv pentru imaginaţie."[42] Pentru că numai în acest fel se ajunge la o prelucrare definită a cunoştinţelor care sunt oferite în text, dar sunt modalizate diferit. În cursul actelor de prelucrare se constituie un obiect imaginar care transcende poziţiile date ale textului şi, prin urmare, este o imaginare a neformulatului.

Acest proces poate fi urmărit mai îndeaproape în exemplul deja arătat. Decontextualizarea originată de negaţia parţială pare să anuleze valabilitatea virtuţilor; ele par să aparţină trecutului şi par să nu mai poată orienta în mod satisfăcător comportamentul în prezent. Dar pentru că totuşi nu virtuţile însele, ci doar valabilitatea lor este contrazisă,

[42] Sartre, pp. 284 şi urm.

ceea ce rezultă nu este o negație în contradictoriu. Pentru că aceasta din urmă ar însemna că în locul virtuților ar urma acum să apară opusul lor. Negația parțială nu are un caracter contradictoriu, ceea ce înseamnă că valabilitatea ștearsă urmează să fie înlocuită nu printr-o propunere opusă, ci printr-un alt sistem de referință al virtuților. Ceea ce urmează este găsirea unui raport între normă și lume. Astfel norma și lumea devin polii unei interacțiuni. Cititorul urmează să prelucreze cu necesitate această interacțiune atunci când pozițiile ce îi erau familiare – normele contemporane și datul lumii sale – se neagă reciproc fără contenire. Virtuțile reprezentate de eroul romanului, Abraham Adams, pot fi percepute întotdeauna numai pe fundalul lumii, precum și lumea, care este reprezentată în normele de comportament ale figurilor secundare, poate fi percepută numai pe fundalul virtuților. Și cum ele se neagă reciproc, se ridică întrebarea cum poate fi motivată relația lor. Pentru că negația marchează în fiecare poziție în parte un gol. A ocupa acest gol înseamnă, prin urmare, a lega polii ce se neagă reciproc, astfel încât din aceasta să rezulte un sens. Acest sens nu va fi identic cu nici unul dintre aceşti poli, ci va avea ca temă transformarea lor. Acesta este planul romanului, așa cum se schițează el în perspectiva figurală.

În acest punct devine relevant felul în care colaborează axa sintagmatică cu axa paradigmatică a lecturii. Ne amintim: axa sintagmatică transpune segmentele perspectivelor textului în punctul de vedere al cititorului într-un câmp de tensiuni dintre temă și orizont. Aceasta se întâmplă o dată pentru că golurile marchează conexiunile omise dintre segmente și, a doua oară, pentru că un segment își pierde relevanța sa ca temă și, prin urmare, poate deveni, în calitate de gol, orizontul pentru câmpul privirii cititorului, orizont pe care se profilează celălalt segment, de data aceasta ca temă. Am desemnat acest proces ca axă sintagmatică a lecturii, pentru că aici golurile reglează numai schimbul de perspective, fără a

spune ceva şi despre modificările pe care le suferă în chip necesar conţinuturile poziţiilor într-un astfel de raport. Dacă acum conţinuturile care au apărut în timpul lecturii mereu într-un raport de temă şi orizont stau ele însele sub semnul unor negaţii definite, atunci în această relaţie apar goluri suplimentare. Acestea au un efect restrictiv în ceea ce priveşte posibilităţile combinatorii ale poziţiilor şi, prin aceasta, au un efect selectiv în ceea ce priveşte configuraţia de sens ce urmează a fi produsă în actele de imaginare ale cititorului.

Dacă cititorul priveşte din perspectiva lui Parson Adams la comportamentul în lume al celorlalte personaje, atunci el sesizează încăpăţânarea, ticăloşia şi perfidia lor, în timp ce Adams, pe de altă parte, din perspectiva celorlalte poziţii, apare ca nerod, limitat şi naiv. Lucrurile despre care pare să fie vorba în viaţa oamenilor dispar aproape cu totul în exclusivitatea fiecărei perspective dominante în parte. Această impresie devine din ce în ce mai intensivă pentru cititor şi pentru că, atunci când personajele se întâlnesc, nu apare niciodată conştiinţa faptului că dibăcia în viaţă se manifestă deseori de-a dreptul neruşinat, iar idealitatea se arată uneori îngrozitor de nepractică. Astfel acţiunea romanului, ce se constituie în câmpul privirii cititorului, poartă trăsături deosebit de negative, care într-un roman didactic nu pot să meargă totuşi înspre simpla adeverire a josniciei lumii. Acest lucru reiese fie şi numai din faptul că gradul înalt de univocitate al polilor încărcaţi reciproc negativ conturează în chip necesar şi tocmai ceea ce este omis de această univocitate. În acest punct, negaţia parţială care neagă atât idealitatea abstractă a eroului, cât şi oportunismul personajelor secundare, devine relevantă. Pentru că, la prima vedere, pare că acea configuraţie de sens ce urmează să fie constituită de cititor nu ar ridica nici un fel de probleme. Căci polarizarea dintre personajul principal şi lume arată cât se poate de clar ce anume lipseşte comportamentului moral al lui Adams, respectiv purtării în lume a oamenilor. Pare că Adams ar

trebui să învețe să se adapteze mai bine la căile lumii, și pare că oamenii de lume ar trebui să priceapă că morala nu este un pretext pentru disimularea viciului. Dacă s-ar întâmpla așa, atunci aspectele reciproc negative caracterizând polarizarea pozițiilor ar trebui doar înlocuite, astfel încât să poată apărea soluția dorită. În principiu, o asemenea interșanjare a aspectelor pozitive și negative este foarte posibilă; în literatura de consum ea constituie modelul structural central. Totuși altfel stau lucrurile la Fielding. Chiar dacă s-ar instala impresia unei posibile echilibrări a aspectelor negative – ceea ce la începutul romanului pare să fie foarte aproape de a se întâmpla –, totuși simpla interșanjare dintre cele de care dispune fiecare pol, respectiv dintre cele ce îi lipsesc, constituie doar fundalul pentru configurația de sens a romanului. Pentru că negația blochează aici simplul schimb și este restrictivă în privința posibilităților de combinare a pozițiilor. Dacă neclintitele virtuți ale lui Adams îl împiedică pe acesta să se adapteze situațiilor, atunci poziția personajelor secundare este atât de fără echivoc negată, încât eventuala lui adaptare continuă la toate circumstanțele date nu poate constitui acea echilibrare așteptată pentru comportamentul eroului. Pentru că toate acele personaje care se adaptează unor situații schimbătoare se demască ca oportuniste și coruptibile. Astfel se intermediază în text, prin negare, tendința contrară a pozițiilor marcate în text, și totuși nu în sensul unei completări reciproce – pentru că aceasta ar însemna împăcarea dintre fermitate și șovăială, dintre perfidie și virtute –, ci, mai degrabă, în sensul unei convergențe în care sunt sublimați ambii poli. O asemenea convergență constă din aceea că cititorul adoptă acum o atitudine prin care el ajunge să dispună de ceea ce lipsește în egală măsură personajelor prezentate polarizat, lucru care ar fi însă ambelor poziții de mare folos: anume înțelegerea a ceea ce sunt ei cu adevărat. Dobândirea acestei înțelegeri împlinește intenția romanului.

Pentru că ea face posibilă demascarea ipocriziei actelor umane, demascare a cărei reuşită devine fundalul pentru a putea controla în viaţa de zi cu zi medierea necesară dintre norma de comportament şi situaţia empirică. În această diferenţiere de atitudine se împlineşte intenţia didactică a romanului.

Dar aceasta este deja o imagine a cititorului, prin care el ocupă acele goluri produse de negaţie. Aici transpare în acelaşi timp tipica natură dublă a golurilor produse de negaţie, din care izvorăşte în mare măsură interacţiunea dintre text şi cititor. Mai întâi, golurile sunt goluri ale textului, iar în al doilea rând ele marchează acea absenţă care nu poate fi realizată ca prezenţă decât prin actele de imaginare. Aceste goluri sunt conturate în text în măsura în care din posesiunea virtuţii nu mai rezultă certitudinea unei acţiuni potrivite situaţiei, dar şi în măsura în care acţiunea cerută şi potrivită situaţiei nu trebuie să fie echivalată cu un oportunism al adaptării. Astfel golurile blochează în text combinaţia dintre virtute şi oportunism şi preselectează astfel configuraţia de sens în măsura în care urmează să fie descoperită acum echivalenţa virtuală a acestei opoziţii limitate. În acest caz golurile marchează ceea ce nu este dat şi constituie prin urmare forma goală a configuraţiei de sens, a cărei umplere nu se poate întâmpla decât graţie activităţii de imaginare a cititorului. Golurile au, prin urmare, o relevanţă specifică pentru text şi o relevanţă specifică pentru actele de imaginare, a căror legătură indisolubilă constituie condiţia pentru ca jocul interacţiunii dintre text şi cititor să poată avea loc. Ca formă goală a configuraţiei de sens, golurile au ca efect acea experienţă proprie a textelor ficţionale prin care cunoştinţele oferite de text, respectiv evocate prin schemele sale în cititor, sunt capabile de o inovaţie dirijată. În acest tip de goluri poate fi surprinsă şi capacitatea productivă a negaţiei. Ea face ca vechiul sens pe care îl neagă să parvină încă o dată în conştiinţă, suprapunându-i unul nou, care rămâne gol, şi

care tocmai de aceea are nevoie de cel vechi și acum șters, pentru că acesta a fost metamorfozat la loc prin negare într-un material de interpretare și motivare, din care trebuie acum câștigată determinarea golurilor devenite tematice prin negare.

Negația nu produce goluri numai în repertoriul de norme selectat, ci și în poziția cititorului, întrucât valabilitatea ștearsă a normelor identificabile transpune cititorul – așa cum am văzut la începutul acestei discuții – într-un raport de posterioritate față de ceea ce îi este familiar. Astfel fixează negația în text locul cititorului față de text. Prin posterioritate acest loc primește o anumită determinare, deși aceasta rămâne sub raportul conținutului mai întâi goală. A o umple înseamnă a adopta atitudini, pentru a putea face astfel din text o experiență a cititorului. Deși această experiență poate fi din punct de vedere subiectiv foarte diferită, întotdeauna locul rămas gol al cititorului va fi împlinit de către o experiență. Acest proces poate fi lămurit cu ajutorul exemplului deja citat. Dacă cititorul este din ce în ce mai convins că în romanul lui Fielding personajele ar trebui să ajungă să-și înțeleagă comportamentul față cu consecințele propriilor acțiuni, totuși această înțelegere dobândită de cititor va deveni într-un punct hotărâtor ambivalentă. Cititorul, după câte se pare, poate să aprecieze situațiile în care intră Adams cu mult mai bine decât reușește acest lucru preotul, ale cărui fapte izvorăsc din propria convingere. Prin urmare, superioritatea cititorului față de personaj ia avânt. Și totuși recunoașterea inadvertențelor comportamentului lui Adams în situații concrete este cu două tăișuri. Pentru că superioritatea astfel câștigată îl manevrează pe cititor în poziția atoateștiutorului om de lume, împingându-l deci în vecinătatea personajelor pentru care Adams este o figură ridicolă, întrucât îi lipsește orice simț pentru oportunismul pragmatic în viață. Astfel cititorul se regăsește pe negândite de partea acelor figuri romanești ale căror pretenții urmau să-i devină transparente și care nu aveau voie să ofere perspectiva potrivită pentru

judecarea lui Adams. Cititorul nu se poate identifica cu punctul de vedere al atoateştiutorului om de lume pentru că asta ar însemna să renunţe la acea înţelegere a lucrurilor câştigată de pe urma demascării, ce i se datorează mai ales atitudinii lui Adams, a acestui atoateştiutor om de lume. Însă atunci când cititorul îl percepe pe Adams însuşi în acelaşi mod în care îl vede şi atoateştiutorul om de lume, a cărui perspectivă nu-l poate orienta, cititorul stă între scaune; superioritatea proprie devine pentru el o problemă. Dacă cititorul consideră comportamentul lui Adams în multe privinţe naiv, el îl va împinge pe erou printr-o astfel de apreciere într-o poziţie negativă şi se pune întrebarea dacă cititorul va fi în stare să anuleze această înţelegere negativă a eroului. Cu aceasta în poziţia cititorului se prefigurează un gol care dispune de marcaje relativ clare. Pentru că nu poate fi trecut cu vederea faptul că motivul pentru inoportunitatea resimţită ca atare a reacţiilor eroului se găseşte în temeritatea lui morală; cititorul întâlneşte însă această temeritate în toate situaţiile în care înţelegerea pe care a dobândit-o în privinţa personajului îi face şi mai clară inadecvarea acţiunilor eroului. Să fie oare morala condiţia acestui comportament greşit sau cititorul descoperă abia acum că înţelegerea lui abia dacă este orientată de principiile moralei, deşi credea că ştie că oportunismul nu poate fi etalonul acestei înţelegeri? Acum cititorului îi lipseşte orientarea de care Adams dispune fără să se îndoiască câtuşi de puţin de sine. Cititorul decade în astfel de momente din poziţia de superioritate, fapt prin care configuraţia de sens a celor întâmplate câştigă trăsături dramatice. Pentru că acum conflictul moral survine chiar în cititor, şi nu în ultimul rând pentru că figurile sunt despovărate graţie unor accidente providenţiale de consecinţele acţiunilor lor. Soluţia nu poate rezida decât în concretizarea unei morale altminteri rămase virtuale. Dacă cititorul se simte superior atoateştiutorilor oameni de lume, pentru că-i ghiceşte, atunci, în privinţa lui Adams, cititorul nu poate decât să se dezvăluie pe sine însuşi,

să-şi devină sieşi transparent, pentru că în situaţiile în cauză el nu ar fi reacţionat precum Adams, ci altfel. Dacă cititorul nu vrea însă să se dezvăluie pe sine, ci pe Adams, pentru a-şi păstra superioritatea, atunci el va ajunge să împartă punctul de vedere al acelora pe care în permanenţă îi demască. Fielding a lăsat cititorilor săi să înţeleagă că prin acest roman gândeşte să le ţină în faţă o oglindă: „Ca să-şi poată privi năravul şi să se străduiască să-l îndrepte, evitând astfel, printr-o umilinţă secretă, ruşinea publică."[43] Dacă omului de lume îi lipseşte morala, iar moralistului reflecţia asupra propriului comportament, atunci polii negativi arată în acelaşi timp idealitatea virtuală a configuraţiei de sens, care îl provoacă pe cititor să se măsoare cu ea, pentru că echilibrarea polilor este un produs al înţelegerii sale şi nu îi este permis cititorului să cadă sub nivelul propriei înţelegeri.

Prin aceasta rolul cititorului începe să devină mai concret. Pentru că acum apare necesitatea de a adopta anumite puncte de vedere prin care locul rămas iniţial gol al cititorului va putea fi umplut într-o oarecare măsură dincoace de text. Negarea anumitor elemente de repertoriu arătase cititorului că urmează să formuleze ceva ce textul conturează, şi totuşi trece sub tăcere. Reuşita graduală a unei asemenea formulări îl atrage prin urmare pe cititor în text, despărţindu-l totodată de dispoziţiile sale habituale, astfel încât acesta se vede din ce în ce mai mult în faţa unei alternative care îl împinge la o alegere a punctului de vedere. El ajunge în intervalul dintre ceea ce descoperă şi ceea ce îi era dispoziţie habituală. Dacă adoptă poziţia descoperirii, atunci dispoziţiile habituale vor deveni tema observaţiilor sale; dacă va ţine la aceste dispoziţii habituale, atunci iroseşte ceea ce a descoperit. Asupra oricărei

---

[43] Henry Fielding, *Joseph Andrews*, traducere de Micaela Ghiţescu, prefaţă de Ioan Aurel Preda, ELU, Bucureşti, 1966, p. 216. – Ed. cit.: Fielding, *Joseph Andrews*, III, 1, p. 144: „... that they may contemplate their deformity, and endeavour to reduce it, and thus by suffering private mortification may avoid public shame."

variante ar cădea alegerea sa, ea este condiționată de tensiunea care domină poziția cititorului și presează în sensul unei echilibrări. Armonizarea deficitară dintre descoperire și dispoziție habituală poate să se detensioneze, de regulă, doar prin împingerea înainte a unei a treia dimensiuni ce va fi percepută drept configurația de sens a textului. Dispoziția habituală și descoperirea sunt echilibrate în această configurație de sens în măsura în care dispoziția habituală a suferit o corectură iar descoperirea și-a câștigat grație acestei corecturi funcțiunea. În constituirea configurației de sens cititorul începe să-și nege habitusul, dar nu pentru a-l distruge, ci pentru a-l ține prezent ca pe ceva temporar suspendat în experiența despre care poate spune acum că îi este evidentă, pentru că el însuși i-a dat naștere prin propria descoperire.

Negațiile tipului descris mai sus posedă grade nuanțate de intensitate. Acestea sunt foarte grăitoare pentru că intensificările negației oferă puncte de reper importante în ceea ce privește intenția autorului sau așteptările presupuse ale publicului vizat. Negațiile câștigă în acest fel o valoare de indice pentru funcția istorică a textelor. Pentru că negațiile amplificate marchează atât existența unor dispoziții dominante, asupra cărora urmează a se acționa, cât și gradul de reflexivitate care trebuie mobilizat pentru a realiza necesara pozitivare a negației.

În literatura modernă aceste lucruri ies în întregime la iveală, fapt pentru care funcțiunea negației începe să se și modifice. Tipul de negație ilustrat cu ajutorul lui Fielding este caracteristic în general literaturii. El are o relevanță specific tematică, negația este utilizată acolo pentru a revela tema virtuală a actului negator. Dar deja exemplul din Fielding a arătat că cititorul produce – chiar prin descoperirea temei anunțate în negație – o negație secundară, atunci când tinde să cupleze din nou, dar acum la un alt moment, descoperirea

sa și dispozițiile sale habituale. Aici s-ar putea obține un criteriu de valoare în ceea ce privește literatura. Întotdeauna acolo unde negațiile textului pot fi astfel motivate, încât accesul către ele să nu transceandă obligatoriu habitusul cititorului, negația secundară nu se mai produce și nu mai există nici acel efect retroactiv al descoperirii asupra dispozițiilor habituale. Strategia dominantă în literatura de divertisment constă în a trebui să motivezi negațiile textului, vazându-te totodată confirmat, în chip paradoxal, în motivațiile descoperite.

Într-o serie de texte moderne, dimpotrivă, se poate observa o altă tendință în producerea negațiilor secundare de către cititor. Pentru exemplificarea lor să facem apel neîntârziat la un text. În romanul lui Faulkner *The Sound and the Fury*, prin ordonarea perspectivelor narative din monologurile celor trei frați Compson se constituie o schemă a așteptării pe care însă cititorul, de la o narațiune la alta, trebuie să o abandoneze.[44] Schema așteptării ia naștere mai întâi prin faptul că în fiecare dintre monologurile fraților Compson în parte lipsesc anumite facultăți, a căror completare reciprocă este în principiu imaginabilă. Astfel se naște așteptarea: percepției difuze a lui Benjy, debil mintal, i-ar lipsi doar o conștiință aperceptivă pentru a câștiga un bun reazem în viață; conștiința lui Quentin ar avea nevoie de fapte, pentru a nu se destrăma într-o mulțime de posibilități fantomatice; și, în sfârșit, Jason ar trebui să-și controleze modul de a acționa prin observație și exercițiul înțelegerii de sine, ca să rămână stăpân pe situație. Ceea ce în succesiunea fiecărei povești în parte apare ca o completare tematică necesară este în așa fel înfățișat, încât cititorul să trebuiască să anihileze așteptarea creată de temele monologurilor. Cititorul fiind încă zăpăcit de multitudinea difuză de percepții ale lui Benjy așteaptă o

[44] Premisele pentru această argumentație le-am înfățișat în *Der implizite Leser*, pp. 214-236.

anumită măsură de ordine de la o dispoziție a conștiinței care aici lipsește. Numai o conștiință poate să ordoneze fluxul percepțiilor în unități aperceptive. Dar tocmai împlinirea tematică a unei astfel de așteptări conduce în secțiunea dedicată lui Quentin la anularea ei inevitabilă. În episodul „Quentin" conștiința este împinsă către culmile capacităților sale, vădind o unică reușită: Quentin nu se mai poate înțelege pe sine în toate manifestările decât ca pe propria-i umbră. Aici conștiința potențată descompune toate semnificațiile, motiv pentru care îi scapă mereu fundamentul din care aceste semnificații se vor fi ridicat. După aceasta cititorul abia dacă mai așteaptă în puterea de a făptui o alternativă compensatorie. Și totuși, chiar în momentul în care cititorul nu se mai așteaptă la nimic, apare această alternativă. Dacă la sfârșitul secțiunii dedicate lui Quentin în cel mai bun caz așteptăm să se producă neașteptatul, întrucât cititorul a trebuit să șteargă așteptarea creată în urma secțiunii dedicate lui Benjy, de data aceasta îi va fi refuzată împlinirea așteptărilor privind imprevizibilitatea celor ce urmează, căci acum se oferă una dintre alternativele care ne erau la îndemână încă de la început. Aceasta însă nu înseamnă că o presupunere inițială a noastră, stimulată de text, și anume cea care vedea în faptă soluția așteptată, ar fi restituită în dreptul ei. Dimpotrivă. Dacă o asemenea presupunere a fost stimulată de către imprevizibilitatea ștearsă din monologul lui Jason, atunci ea ajunge să sfârșească în gol, anume în banalitatea întâmplărilor, fapt prin care așteptarea deja avariată în sine se va prăbuși. Astfel tematica celor trei monologuri în succesiunea lor îi oferă cititorului prilejul de a-și formula așteptări diferite de fiecare dată, pentru a le șterge iarăși și iarăși.

Faptul de a anihila propriile așteptări stârnite de text arată că între povestiri au apărut goluri. În așteptarea contrazisă se disipă ansamblul – pe care îl căutăm – al monologurilor. Aceste goluri au o natură ciudată, întrucât, în principiu, ele interzic ocuparea lor prin activitatea imaginativă a

cititorului. Fiecare încercare de a-și imagina un ansamblu cu sens, atunci când așteptările sunt contrazise, face să iasă la iveală, mai degrabă, ceea ce cititorul își imaginează prin „ansambluri cu sens". Și totuși nu poate fi negat faptul că golurile provoacă fără doar și poate acte de imaginare, că marchează un non-dat, care nu poate fi prezentificat decât prin acte de imaginare. Este de neocolit faptul că și aici se constituie imagini. Și totuși, în chip paradoxal, aceste imagini nu pot ocupa golurile apărute aici decât prin faptul că aceleași imagini se anihilează concomitent cu producerea lor, în chiar actul de imaginare. Dacă acest lucru se întâmplă, atunci sensul romanului se lasă constituit în felul următor: el constă în aceea că lipsa de sens a vieții – pe care Faulkner o semnalizează prin versul din Macbeth în chiar titlul romanului său – poate să devină o experiență a cititorului însuși în permanentele anihilări provocate de goluri ale imaginilor sale comprehensive. Negația propriilor imagini constituie premisa necesară pentru a face posibilă această experiență a realității.

Am numit negațiile care nu sunt marcate în text, dar care rezultă în actul lecturii din acțiunea comună a semnalelor diriguitoare ale textului pe de o parte și a configurațiilor de sens produse de cititor pe de altă parte, negații secundare. Motivul pentru o diferențiere a tipurilor de negație s-a conturat în exemplul din Fielding și este recognoscibil cu atât mai bine în exemplul din Faulkner. La Fielding se urmărea proiectarea atitudinii câștigate în cursul lecturii asupra propriilor dispoziții habituale; la Faulkner este vorba despre ștergerea propriilor așteptări, din care se nasc goluri ce interzic orice ocupare. Negațiile secundare posedă spre deosebire de cele primare o altă relevanță. Negațiile primare marchează o temă rămasă virtuală, din care izvorăște actul negației. De aceea ele se aplică îndeosebi repertoriilor împrumutate din lumea extratextuală. Relevanța lor este de aceea una specific tematică. Negațiile secundare marchează recuplarea necesară dintre configurațiile de sens produse și habitusul cititorului.

Ele devin eficiente prin aceea că ghidează constituirea sensului textului împotriva orientărilor date de habitus, chiar punând condiția corectării acestuia în vederea înțelegerii unei experiențe străine. Relevanța lor este de aceea specific funcțională.

Aceste tipuri de negație nu vor putea fi strict separate unul de celălalt, întrucât ele apar întotdeauna într-o relație de interacțiune. Necesitatea acestei legături dintre ele este dată de intenția comunicativă a textului ficțional, care nu copiază nici o lume dată, nici un repertoriu de dispoziții dat al potențialilor lui cititori. Prin urmare, numai prin negații primare textul poate contura o temă virtuală, a cărei actualizare are loc în măsura în care se conturează ca o corectură a habitusului cititorului, devenind astfel o experiență a acestuia. Negațiile primare și secundare constituie releul comunicației în text, prin care negația familiarului poate să se traducă într-o experiență a cititorului. Relația dintre negațiile primare și cele secundare nu reprezintă însă o relație constantă. Ea prezintă variații observabile istoric, care, în literatura modernă, conduc la o pondere crescută a negațiilor secundare. În acest sens romanul lui Faulkner reprezintă un prag interesant. Lipsa de sens a vieții ca temă virtuală a romanului *The Sound and the Fury* este marcată prin negațiile primare ale facultăților ce lipsesc de fiecare dată în monologurile fraților Compson. Cu toate acestea, actualizarea temei se desfășoară altfel decât se întâmplă acest lucru în cazul tipului de negație prezent la Fielding. Dacă romanul lui Faulkner ar urma acest tip, atunci ar urma ca lipsa de sens anunțată de negația facultăților comportamentale să fie anihilată prin aducerea împreună a celor trei facultăți: facultatea de percepție, de conștientizare și de a făptui, care ar permite abstragerea unui anumit sens al vieții. Însă jocul așteptărilor, despre care am vorbit, ne-a făcut să recunoaștem că asemenea asamblări la care se face tematic aluzie, și care sunt, tocmai de aceea, și de așteptat, vor trebui mereu demontate de către cititorul însuși. În vreme ce așteptările ce se formează de la o povestire la alta

se golesc necontenit, lăsând în urmă doar neputinţa de a anula disoluţia oricărei legături, lipsa de sens se transpune într-o experienţă a cititorului. Acesta nu ar fi putut face niciodată o asemenea experienţă, dacă succesiunea monologurilor nu i-ar fi dat constant prilejul de a formula aşteptări, pentru a le şterge iarăşi, fapt care a condus la apariţia golurilor ce nu mai pot fi ocupate de imagini de sens. Aici iese la iveală ponderea crescută a negaţiei secundare. Lipsa de sens ca temă nu mai este suficientă în sine, de aceea nu mai poate fi vorba de a-l transpune pe cititor în situaţia în care, descoperind ansambluri rămase virtuale, acesta să poată anula lipsa de sens. Acum urmează ca el să facă experienţa acestei neputinţe de a anula ceea ce este lipsă de sens. O asemenea experienţă poate în principiu să extragă acele imagini din habitusul cititorului care îi ilustrează acestuia sensul vieţii. Indiferent de ceea se întâmplă într-un asemenea proces: în orice caz apare posibilitatea ca cititorul să observe acele imagini şi reprezentări ale sensului care îl orientează, dacă nu chiar să ridice la rang de temă aceste imagini şi reprezentări. În aceasta îşi are originea, în pofida diferenţelor de conţinut în imaginile şi reprezentările individuale, caracterul intersubiectiv al acestei structuri ce stă la baza negaţiei secundare.

Pentru structura descrisă a acestei negaţii o premisă este indispensabilă. Ea fundamentează orice analiză a proceselor de constituire în actul lecturii, iar desconsiderarea ei este adesea sursa disputelor inutile despre structura de sens a textelor ficţionale. Riffaterre a descris odată această premisă după cum urmează: „Nu se va putea sublinia niciodată îndeajuns importanţa unei lecturi care decurge în sensul textului, adică de la început până la sfârşit. Dacă nu luăm seama la această «stradă cu sens unic», vom neglija un element esenţial al fenomenului literar – şi anume că, aşa cum în Antichitate papirusurile se desfăşurau materialmente, cartea se desfăşoară, că textul este obiectul unei descoperiri

progresive, a unei percepţii dinamice şi în permanentă schimbare şi în care cititorul nu înaintează numai din surpriză în surpriză, ci, pe măsură ce avansează, vede cum înţelegerea pe care o are despre cele deja citite se modifică, întrucât fiecare nou element conferă celor anterioare o nouă dimensiune, repetându-le, contrazicându-le ori dezvoltându-le."[45]

În literatura modernă se conturează o tot mai crescută instrumentalizare a negaţiilor primare în folosul celor secundare. Aceasta înseamnă că literatura modernă îngreunează într-o măsură crescândă constituirea temei anunţate prin negaţii primare, astfel încât are loc o mobilizare intensificată a activităţii de imaginare. Actele imaginative în sine ajung la conştiinţa cititorului: imaginile sale abia dacă se mai pot ratifica în cursul lecturii, iar sentimentul frustrării le face să ajungă să fie puse ele însele în temă. Proza lui Beckett desemnează până acum un punct culminant în acest sens. Romanele sale arată o nemaiîntâlnită densitate a negaţiilor primare. Construcţia propoziţiilor constă din parcursuri evident opuse. Deseori unei afirmaţii îi urmează numaidecât retractarea celor spuse. Jocurile unor astfel de legături propoziţionale sunt nespus de variate, ele se întind de la simpla restricţie, prin procedeele punerii între paranteze, şi până la negarea totală a celor spuse. Oricum ar fi obţinute astfel de opoziţii, variaţia aproape neîntreruptă de la afirmaţie la negaţie caracterizează textura verbală a romanelor lui Beckett. De aici rezultă mai întâi o reducţie masivă a multitudinii implicaţiilor verbale; aici ceea ce vrea să se spună este chiar ceea ce se spune, astfel încât negaţia va fi inserată întotdeauna acolo unde cuvintele încep să însemne mai mult decât ceea ce spun. Astfel se impune evidenţei tema virtuală: limba lui Beckett se pretinde pură denotaţie, care se îngrijeşte

[45] Michael Riffaterre, *Strukturale Stilistik*, traducere în germ. de W. Bolle, München 1973, p. 250.

aproape penibil, tot desfiinţând implicaţiile, să eradicheze eventualele conotaţii. Beckett, aşa spunea Stanley Cavell, „împărtăşeşte dorinţa pozitivismului de a se dezbăra de conotaţie, retorică, noncognitiv, de iraţionalul şi reminiscenţele improprii ale limbajului comun, în favoarea prezentului direct verificabil, izolat şi perfect."[46] Dar Beckett scrie romane care, în calitate de texte de ficţiune, nu denotează nici o lume a obiectelor empiric dată. Romanele ar trebui, prin urmare, să urmeze ductusul uzului ficţional al limbii, care constă în a folosi funcţia denotativă a limbajului pentru a construi conotate, pe care, în chip uzual, le luăm drept unităţi de sens. În loc de asta, Beckett foloseşte mereu cuvintele în sensul lor propriu, iar pentru că cuvintele au tendinţa permanentă de a însemna mai mult decât spun, ceea ce se spune trebuie iar şi iar pus între paranteze sau chiar revocat. Beckett întoarce limba, prin negaţie, împotriva propriului ei uz, făcând astfel limpede cum funcţionează ea. Dacă utilizarea limbii îşi propune să împiedice în permanenţă constituirea conotatelor, fără ca să posede o funcţie alternativă în desemnarea unei lumi a obiectelor date empiric, atunci limba redusă la simpla spunere prin desfiinţarea precaută a implicaţiilor va deveni în conştiinţa cititorului virulentă.[47] În acest punct negaţia primară basculează într-o negaţie secundară. Cititorul trăieşte printr-o astfel de utilizare a limbii permanenta invalidare a semnificaţiilor textului constituite de el, care, în negarea lor, fac să devină recognoscibil caracterul proiectiv al unor astfel de semnificaţii atribuite textului. De aici izvorăşte acea neliniştе, pe care vor fi resimţit-o vreodată mai mult sau mai

[46] „shares with positivism its wish to escape connotation, rhetoric, the noncognitive, the irrationality and awkward memories of ordinary language, in favour of the directly verifiable, the isolated and perfected present." – Cavell, p. 120.

[47] Pentru detalii cf. studiul meu „Die Figur der Negativität in Becketts Prosa", în *Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium* (suhrkamp taschenbuch 225), ed. Hans Mayer şi Uwe Johnson, Frankfurt 1975, pp. 54-68.

puţin limpede toţi cititorii lui Beckett; ea ne face să intuim ceea ce va fi vrut să spună Beckett atunci când vorbea despre acea putere a textelor, ce ar urma să se implânte în noi.[48] Pentru că acum cititorul este prins împreună cu imaginile sale provocate de negaţiile textului, astfel încât el nu le mai poate experimenta în neîntrerupta lor anihilare decât ca pe nişte proiecţii.

Mai departe, devalorizarea, care i s-a pus în seamă cititorului, a celor pe care acesta le-a constituit sau, poate mai bine zis, le-a proiectat, face să iasă la iveală o aşteptare pe care o nutrim faţă de sensul textelor literare: sensul trebuie în ultimă instanţă să aducă liniştirea acelor tulburări şi conflicte pe care textul le-a generat. Estetica clasică şi cea psihologizantă erau de acord asupra necesităţii echilibrării tensiunilor, văzând în această cerinţă intenţia de sens a operei literare. La Beckett însă, acel sens care reprezenta o descărcare a tulburării trăite întruchipează numai o aşteptare istorică, dar în nici un caz una normativă. Ponderea crescută a negaţiilor face să iasă la iveală aici istoricitatea unei aşteptări privind sensul, care ne lasă să înţelegem în ce măsură semnificaţia textului posedă caracterul unei structuri defensive, prin care tulburările, conflictele, dacă nu şi contingenţa lumii sunt anihilate şi urmează să ne fie oferite ca învinse. Sensul ca apărare este, ce-i drept, tot o experienţă a sensului, dar aceasta ni se impune abia pe fundalul acelei structuri defensive pe care textele lui Beckett o evocă pentru a o şterge.

Astfel, negaţiile primare ale textului au fost puse aproape integral în slujba scoaterii în evidenţă a negaţiilor secundare. La Beckett, aşadar, negaţiile primare îi conferă limbii habitusul purei denotaţii. Dar pentru că aceasta nu desemnează o lume a obiectelor dată, constituirea conotatului se strămută în întregime în conştiinţa imaginativă a cititorului, care experimentează permanenta retractare a ceea ce ar putea să

[48] Cf. Hugh Kenner, *Samuel Beckett. A Critical Study*, New York 1961, p. 165.

însemne cele spuse ca pe o anihilare a semnificației propuse chiar de el. Prin urmare, cititorul experimentează depotențarea acestei semnificații, depotențare care o face să apară ca simplă proiecție. Acest rezultat numai aparent negativ ascunde totuși posibilități care nu trebuie neapărat realizate de către cititor, fiind totuși dispuse în structura tipului de negație ce apare aici. Întărirea negațiilor secundare, așa cum se întâmplă acest lucru în textele lui Beckett, arată o strategie a cărei apropiere de procedeele psihanalitice nu poate fi ignorată, fără ca prin aceasta să vrem să spunem că Beckett ar fi înfățișat astfel de procedee. Dimpotrivă. Dacă lucrurile ar fi stat astfel, atunci nu s-ar fi putut produce efectul pe care îl induc textele sale și care ar putea să fie făcut plauzibil prin anume perspective psihanalitice. A trebui să evoci și să devalorizezi prin negație imagini și reprezentări este un mod prin care „configurațiile preferate" („*Vorzuggestalten*", Scheler) ale orientărilor sale pot deveni conștiente cititorului. Atâta vreme cât acest lucru nu se întâmplă și cititorul textelor lui Beckett nu conștientizează caracterul proiectiv al imaginilor sale, felul lui de a citi va deveni alegoric: imaginile sale se instituie în chip absolut, pentru că trebuie să se închidă în fața posibilei lor anihilări prin negație. În acest caz, anihilarea nu va deveni reflexivă pentru a permite apariția acelei distanțări prin care caracterul proiectiv al imaginii poate deveni conștient. Atunci când negațiile devin eficiente și, prin urmare, imaginile sunt depotențate până la a deveni doar proiecții, începe un proces de distanțare, care poate avea două consecințe: 1. imaginea înțeleasă ca proiecție este acum obiect pentru mine, fără a mai fi și orientarea mea. 2. Dacă ajung să mă raportez la proiecțiile mele, atunci voi deveni liber în vederea unor experiențe pe care aceste proiecții le exclud atâta vreme cât valabilitatea lor este intangibilă. În acest punct devine sensibilă apropierea textelor lui Beckett de psihanaliză. Freud spune în studiul său despre negare că „nu se poate găsi în analiză nici un «nu» din inconștient și că

recunoaşterea inconştientului din partea eului se exprimă într-o formulă negativă ... Un conţinut refulat al unei imagini sau al unui gând poate astfel să parvină în conştiinţă cu condiţia să poată fi negat. Negaţia este un mod de a lua la cunoştinţă refulatul, de fapt chiar o anihilare a refulării, dar desigur nu o acceptare a refulatului. Se vede aici cum funcţia intelectuală se desparte de procesul afectiv."[49]

Dacă în inconştient nu se găsesc negaţii, atunci funcţia lor intelectuală se realizează abia printr-un act. Astfel de acte iniţiază textele lui Beckett prin negaţiile lor care se împlinesc în anularea imaginilor constituite. Astfel transpar în conştiinţă orientările sustrase cititorului; pentru că el însuşi trebuie să le nege, ele devin pentru el un obiect. De aici rezultă două lucruri: 1. Dacă prin actul de negaţie imaginile sale s-au redus la proiecţii, atunci, în principiu, cititorul le-a depăşit deja. Ce va face de acum încolo, respectiv dacă şi cum va accepta o asemenea situaţie, toate aceste lucruri vor rămâne realizarea individuală pe care cititorul o dă acestei structuri şi, prin urmare, încetează de a mai fi o problemă a esteticii. 2. Dacă propriile imagini pot fi depotenţate până la a deveni proiecţii, atunci devine limpede în ce măsură imaginea posedă un element fictiv. Acest lucru este cât se poate de natural, pentru că imaginile trebuie să ocupe goluri, respectiv să umple un vacuum produs de negaţii. Chiar şi atunci când cunoştinţele oferite în text, respectiv evocate de schemele sale, ne stau la dispoziţie, ultima lacună pe care imaginea trebuie să o închidă nu poate fi învinsă decât tot printr-un element fictiv. Pentru că a chema non-datul din absenţa sa şi a-l face astfel un dat – aceasta este ceea ce face ficţiunea. De aceea ficţiunea reprezintă un ingredient hotărâtor al imaginii. Cu tot materialul dat care trece în imagine atunci când ea este constituită, abia elementul fictiv îi câştigă consistenţa necesară şi, prin urmare,

[49] S. Freud, „Die Verneinung", în *Gesammelte Werke* XIV, Londra 1955, pp. 15 şi 12.

aparenţa realităţii. De aceea dăm întotdeauna peste elementul fictiv din actele de imaginare acolo unde concedem imaginii caracterul ei proiectiv. Acest lucru nu vrea să însemne că dorim acum să îndepărtăm elementul fictiv din imagini, ceea ce din punct de vedere structural este oricum imposibil; ceea ce vrem să spunem poate însă să însemne că astfel elementul fictiv al actelor noastre habituale de constituire a imaginilor va deveni limpede. Într-un astfel de mod de a privi lucrurile rezidă şansa de a transcende reificările, fie şi numai prin aceea că începem să ştim în ce măsură elementul ficţional al imaginii, tocmai pentru că nu are o realitate, îşi împlineşte astfel o funcţie atât de utilă. Ştiinţa acestui lucru poate, în principiu, să ne împiedice să ne închidem în propriile noastre proiecţii. Aici se comunică în acelaşi timp o intenţie centrală de sens a textelor lui Beckett. Intenţia lor este de a face recognoscibil prin negaţie ceea ce este ficţiunea şi în ce anume rezidă puterea ei de seducţie.

6. Negativitatea

Din discuţia despre goluri şi negaţii, purtată până acum, ni se oferă un ultim punct de vedere pentru elucidarea structurii comunicative a textelor ficţionale. Golurile şi negaţiile marchează anume omisiuni, respectiv teme rămase virtuale, pe axa sintagmatică şi pe cea paradigmatică a textului. Ele dau naştere astfel posibilităţilor necesare pentru a echilibra asimetria fundamentală dintre text şi cititor. Ele iniţiază o interacţiune pe parcursul căreia contururile a ceea ce fusese lăsat neocupat vor fi împlinite de imaginile cititorului, fapt prin care începe să se ridice şi asimetria dintre text şi lume, iar cititorul poate experimenta o lume străină lui, în condiţii care nu sunt determinate de dispoziţiile sale habituale. Golurile şi negaţiile au ca efect deci o densificare (*Verdichtung*) aparte a textelor ficţionale, întrucât ele raportează prin

omisiune şi anihilare aproape toate formulările textului la un orizont neformulat. De aici rezultă că textul formulat este dublat de neformulat. Desemnăm această dublare ca negativitate a textelor ficţionale. Consideraţiile finale ale acestei cărţi sunt dedicate determinării funcţiei ei.

A vorbi despre dublare ca despre negativitatea textului ni se impune mai întâi din faptul că aceasta, spre deosebire de formulările textului, nu este formulată; şi, mai departe, întrucât, spre deosebire de negaţie, ea nu neagă formulările textului, respectiv nu se epuizează aici. Mai degrabă, negativitatea în calitate de ne-spus este fundamentul constituirii celor spuse, fundament care iese la iveală prin goluri şi negaţii în măsura în care prin acestea cele spuse sunt în permanenţă modalizate. Dintr-o astfel de modalizare rezultă o potenţare a celor intenţionate de către cele spuse astfel încât, prin negativitate, formulările textului cunosc o rată de creştere hotărâtoare. Acest fapt ne lasă să recunoaştem cel puţin trei aspecte ce pot fi încă descrise într-un limbaj discursiv ca acesta, pentru că n-avem voie să trecem cu vederea faptul că negativitatea textelor ficţionale este condiţia efectului lor, însă ea se supune unei intervenţii discursive numai în anumite aspecte şi niciodată mai mult decât atât.

Primul aspect este de natură formală şi ar putea fi desemnat ca asigurare a posibilităţii comprehensiunii (*Ermöglichung der Auffassung*), ce se împlineşte prin actele de constituire în timpul lecturii. Fiecare poziţie a textului în parte îşi câştigă sensul abia prin aceea că este legată de celelalte. Relaţia însăşi, de regulă, nu este înscrisă în chip explicit în aceste poziţii, ci este indicată prin omisiunea conexiunilor şi prin negaţii parţiale ale anumitor calităţi. Prin urmare, relaţia însăşi nu are un caracter „obiectual" care să fie comparabil cu faptul de a fi dat al poziţiilor textului. Dimpotrivă. Relaţia, prin urmare, este situată undeva mai sus, având, spre deosebire de poziţiile textului, o natură abstractă. Astfel relaţia se deosebeşte fundamental de poziţii,

care sunt la îndemână, sunt disponibile, dar care abia printr-o astfel de relație sunt raportate unele la celelalte. Această stare de lucruri este, prin urmare, justă, pentru că, dacă relația ar fi avut aceeași formă cu pozițiile textului – care sunt datul textului –, atunci ea însăși ar fi fost o poziție și și-ar fi pierdut astfel funcția de a face posibile conexiuni. În goluri și negații iese la iveală un aspect al negativității: ea este „nimicul" (*das „Nichts"*) dintre poziții și face, prin urmare, mai multe lucruri deodată. Făcând ca pozițiile să fie capabile de conexiuni, negativitatea creează posibilitatea comprehensiunii lor. Într-un astfel de act pozițiile nu mai rămân identice cu ele însele. Ele scot la iveală sau expun ceea ce era ascuns în datul lor pur și simplu. Negativitatea constituie în privința pozițiilor textului o urmă a non-datului care dezvoltă dispoziția pozițiilor legate între ele, făcându-le astfel comunicabile.

În această privință negativitatea funcționează ca un simbol care, organizând de asemenea lucruri în unități de sens, întruchipează urma non-datului. Totuși, spre deosebire de negativitate, simbolul este formulat, având astfel caracterul unei instanțe care subsumează materialul și în care organizata multitudine a lucrurilor are a se ordona cu necesitate. Negativitatea, dimpotrivă, permite tocmai prin felul ei de a fi neformulat infiltrarea imaginii în înseși pozițiile textului, care – spre deosebire de ceea ce se întâmplă în utilizarea simbolului – nu sunt limitate la simpla lor valoare de reprezentare și, prin urmare, pot fi construite ca ansamblu în conștiința imaginativă a cititorului. Din acest motiv, efectul comunicativ al simbolului presupune întotdeauna un anumit grad de inițiere pentru succesul comunicării. Negativitatea, dimpotrivă, nu presupune așa ceva și, prin urmare, încarcă mai puțin actele de comprehensiune cu astfel de restricții convenționale asupra cărora să se fi căzut de acord. Aceasta nu înseamnă totuși că negativitatea permite toate comprehensiunile posibile, pentru că acestea se reglează cel puțin prin conținuturile pozițiilor, apoi prin tensiunile dintre temă și orizont, reglate de goluri și,

în cele din urmă, prin motivația ce trebuie descoperită a negațiilor primare.

În legătură cu aceasta ni se impune un al doilea aspect al negativității, a cărui natură este una de conținut. Atunci cînd negațiile textului anulează prin ştergere, pun între paranteze, neutralizează cunoştințe determinate reprezentate prin repertoriul textului sau le transformă din nou în nişte cunoştințe potențiale, atunci când, mai mult decât atât, poziții determinate, care au devenit clare în text, încep la rândul lor să se nege, aşa cum se întâmplă adesea în roman prin figura ce revine constant a adversarului personajului principal, în toate aceste cazuri nu va fi anulată numai o aşteptare, ci va fi indicată în acelaşi timp enigma unei cauze, o cauzalitate enigmatică a celor de mai sus.

Negația îşi trage efectul din marcarea unei omisiuni în ceea ce se cunoaşte, punând astfel valabilitatea celor deja cunoscute sub semnul întrebării. Dacă forma de organizare a celor pe care le cunoaştem se dezagregă, atunci ceea ce cunoaştem se transformă în material pentru interpretarea a ceea ce a fost adus în câmpul privirii noastre prin omisiunea marcată. Prin urmare, normele selectate ale repertoriului, dar şi personajele precum şi faptele lor, apar deseori într-o ipostază foarte problematizată. Nu trebuie să ne gândim decât la constelația figurilor dintr-un roman pentru a înțelege în ce măsură jocul interfigural slujeşte împingerii reciproce în prim plan a trăsăturilor negative care adesea încep să le întunece pe cele pozitive. Lucruri asemănătoare sunt valabile şi pentru acțiunea romanului, în decursul căreia până şi trăsăturile ideale ale figurilor devin cauza unor situații nefericite – fără a mai vorbi de dramă. Literatura de la Homer până în prezent este bogată în exemple ale nefericirii, ale eşecului, ale negativării eforturilor omeneşti, precum şi ale deformării oamenilor, a voinței lor, a raporturilor dintre ei, a simțirii şi gândirii lor. Deformarea şi nefericirea se dovedesc a fi atunci semnale de suprafață care indică o cauză ascunsă. De aici rezultă un

dublu aspect caracteristic pentru ficţiune: acea lume a textului oferită în deformarea şi nereuşita ei trezeşte în acelaşi timp atenţia pentru pricina rămasă virtuală a acestei deformări şi a acestei nereuşite. Acest lucru este valabil până şi în literatura de consum. Pentru că deformaţia nu este o valoare în sine, ci are caracter de semn; acesta devine virulent în lectură. Am arătat deja că ansamblul de probleme al textului imaginat în conştiinţa receptoare îşi are fundamentul în ceea ce este formulat în text. Formulatul constituie însă numai un aspect al textului, care prilejuieşte în permanenţă depăşirea acestei aspectualităţi pentru că numai astfel pricina virtuală a deformaţiilor reprezentate poate fi constituită. O asemenea structură este caracteristică pentru arta în genere. Merleau-Ponty a dezvoltat-o în legătură cu Rodin. Pentru a reprezenta un om în mişcare, Rodin privea ca necesară aducerea corpului într-o atitudine pe care acesta n-o putea avea de fapt niciodată. Ba chiar fiecare membru trebuia să arate în sine, precum şi în relaţie cu celelalte, un anumit grad de deformaţie, pentru că numai atunci când „poziţia fiecărui membru ... este de nereconciliat, după logica corpului, cu poziţia celorlalte" apare posibilitatea reprezentării mişcării ca „virtual punct focal între trunchi, picioare, braţe şi cap".[50]

Acest virtual punct focal nu poate să se anunţe decât printr-o „deformare coerentă" a vizibilului[51]. Acesta este, de altfel, un efect de alienare, întrucât dă prilejul receptorilor să constituie cauzele ascunse prin punerea între paranteze a celor deja cunoscute. Prin urmare, orice act de imaginare este dublat, întrucât comprehensiunea aspectelor deformate îşi găseşte punctul final abia în scoaterea la iveală a cauzei rămase virtuale a unor astfel de deformări.

Negativitatea este, prin urmare, în acelaşi timp temeiul ce condiţionează deformaţiile, precum şi posibila anihilare a

---

[50] M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, traducere în germ. de H. W. Arndt, Reinbek 1967, p. 38.

[51] Ibid., p. 84.

acestor deformații. Ea transformă pozițiile deformate ale textului într-un moment de impuls, prin care non-datul cauzei poate fi ridicat la rang de temă pentru modul de apariție a obiectului imaginar în conștiința care îl imaginează. Negativitatea mediază astfel între reprezentare și recepție: ea inițiază acele acte de constituire care sunt necesare pentru ca prin aspectele deformate să poată să devină actuală în conștiința imaginativă virtualitatea unui orizont al condiției ce a stat la baza deformației, dar care nu se mai manifestă verbal. Astfel negativitatea constituie infrastructura textului ficțional. Atunci când pozițiile manifeste ale textului se oferă ca deformații de diferite grade, întinzându-se de la mizeria omenească până la nereușita faptelor omului, această caracteristică i-a împins pe partizanii unei teorii a mimesis-ului, luată prea mult în litera ei, să vadă în asemenea texte copia unei lumi depravate. Dar dacă deformarea manifestă este numai indiciul unei cauze ascunse, ce trebuie actualizată în conștiința imaginativă, atunci negativitatea își câștigă relevanța istoric-funcțională centrală pentru literatură. Ceea ce apare deformat prin ea devine recognoscibil ca problemă a textului, ca acea chestiune arzătoare a acestuia prin care textul dă seama despre contextul realității sale. Actualizarea cauzei rămase virtuale devine atunci posibilitatea de a descoperi răspunsul pe care textul îl ține la dispoziție pentru problemele sale manifeste. Astfel, în negativitate se reunesc întrebarea textului cu posibilul său răspuns; ea este condiția pentru ca textul ficțional să devină constituibil pentru cititorul său după principiul logicii întrebării și răspunsului.

Prin acest proces sensul textelor ficționale își câștigă caracterul specific. El nu întruchipează în nici un caz completarea virtuală a problematizărilor actuale, reprezentate în text. Mai degrabă, sensul este, ca înțelegere a unei cauze rămase virtuale, întorsătura celor ce se întâmplă (*die Wende des Geschehens*) în text. „Întorsătură" înseamnă că aici constituirea ne-spusului (*Konstituierung des Ungesagten*) se manifestă ca suspendare dialectică a spusului (*dialektische*

Aufhebung des Gesagten). De aceea lumea reprezentată a textului, cuprinsă în limbă, apare printr-un efect de alienare, anume pentru că sensul nu poate fi redus la o poziționalitate decât atunci când el s-ar înscrie acesteia printr-o alocare desfigurantă (*Entstellung*). Întrucât sensul nu poate trece fără rest în limbă, el nu poate transpărea în conștiință decât în măsura în care face să apară lumea reprezentată ca o lume problematizată. De aceea sensul constituit este totuna cu întorsătura evenimentelor reprezentate (*Wende des dargestellten Geschehens*). Prin aceasta se aduce la expresie și caracterul de survenire (*Ereignischarakter*) al textului. Textul este deschis nu pentru că el ar fi de fapt imposibil de închis, ci pentru că închiderea sa necesară în lectură adăpostește întorsătura dialectică a problematizării reprezentate. În acest sens negativitatea se arată sub un dublu aspect: ca pricină a deformării, negativitatea este și aducerea la posibilitate a anihilării deformării și, prin aceasta, adevăratul constituent al comunicării.

În această funcție iese la iveală cel de-al treilea aspect al negativității. Comunicarea ar fi inutilă, dacă prin comunicare nu ar fi mijlocit ceva ce posedă grade de nefamiliaritate. De aceea ficțiunea se determină ca fiind comunicare, întrucât prin ea apare ceva în lume ce nu exista înainte. Acest lucru trebuie să se anunțe, pentru a putea fi primit și înțeles. Dar pentru că gradele de nefamiliaritate nu pot să apară în condițiile valabile pentru familiarul dat, ceea ce apare prin ficțiune nu se poate manifesta decât ca negativitate. Ea se arată în text prin golirea conținutului de realitate din repertoriul de norme extratextuale atrase, și anume în sensul precizat de Adorno: „... tot ce conțin operele de artă ca formă și material, spirit și materie, s-a refugiat din realitate în opere și s-a debarasat aici de ea."[52] Privind înspre polul textului, negativitatea apare ca punctul focal virtual din care izvorăște valabilitatea devalorizată a unei realități făcute vizibile. Ca neformulatul, negativitatea este vidul constitutiv (*konstitutive*

[52] Adorno, *Teoria estetică*, p. 149.

Leere) al textului. Privind înspre polul receptorului, negativitatea apare ca încă-necuprinsul în înțelegere (*das noch Unbegriffene*). Totuşi acest necuprins are, de regulă, o structură, chiar dacă aceasta nu poate avea decât un caracter negativ. Şi asta pentru că necuprinsul nu se conturează ca opoziţie binară sau ca o contrafacere în raport cu acea lume a textului care poate fi evocată sau reprezentată prin punctele de vedere din text. Dacă negativitatea ar fi dispusă ca unul dintre membrii unei opoziţii binare, atunci funcţia ei posibilă ar rezida în completarea contrafactică a ceea ce ea ar combate. Dacă s-ar comporta ca atare, atunci negativitatea ar reprezenta numai cealaltă jumătate a lui *a fi* (*die andere Seinshälfte*) şi ar înceta să mai fie negativitate; pentru că ar sta în slujba unei idei întregitoare a lumii, ce ar oglindi o utopică împlinire a ei. Bineînțeles că există şi acest mod deficient al negativităţii; negativitatea are, în acest caz, doar o funcţiune strategică pentru o literatură afirmativă, ce înfăţişează lumea ca fiind până la urmă nu numai aptă de mântuire, ci, de fapt, şi gata mântuită. Negativitatea ca ea însăşi nu este totuşi nici derivabilă din vreun dat al lumii pe care îl contestă, nici nu poate fi gândită ca având funcţie de reprezentare pentru vreo idee substanţialistă despre a cărei apropiată venire ar propovădui.

Atunci când negativitatea ca neformulatul marchează un încă necuprins, ea se limitează singură la un raport cu ceea ce ea contestă şi pune astfel cititorul într-o relaţie cu textul. A oferi cititorului spre formulare motivul contestaţiei lumii înseamnă a transcende lumea, pentru că numai astfel ea poate fi văzută. Prin aceasta iese la suprafaţă ceea ce face ficţiunea în calitate de comunicare. Indiferent de ceea ce vine pe lume ca un conţinut prin ea, ceea ce este, cu adevărat, *nondatul* în viaţă – pe care, prin urmare, numai ficţiunea poate să-l ofere – constă în aceea că ne permite să transcendem cele ce ne ţin neclintit legaţi: felul nostru de a fi chiar în mijlocul vieţii (*unser Mittendrinsein im Leben*). Negativitatea în chip

de constituent al comunicării este, deci, o structură de asigurare a posibilităţii. Ea cere o determinare ce nu poate surveni decât prin subiect. De aici rezultă, ce-i drept, caracterul nuanţat subiectiv al sensului textelor ficţionale, dar şi înalta pregnanţă a deciziilor de sens luate. În această pregnanţă mai vibrează încă alternativele împotriva cărora a trebuit să se stabilizeze sensul ales. Aceste alternative se oferă atât din text, cât şi din repertoriul de dispoziţii ale cititorului. În primul caz, pregnanţa este o formulare împotriva opţiunilor, în cel de-al doilea, împotriva atitudinilor disponibile. Această pregnanţă are caracter estetic. Pentru că ea nu se realizează doar prin posibilităţile de alegere din care alegem una şi, prin urmare, excludem altele, ci şi prin lipsa unei referinţe, funcţie de care să se poată măsura ca adevărată sau falsă. Şi totuşi, prin aceasta pregnanţa estetică a sensului nu este una în mod necesar privatistă. Ea îşi are acoperirea numai în subiectul care o scoate la iveală; dar, tocmai pentru că o înaltă pregnanţă are întotdeauna pretenţia valabilităţii, urmează ca ea să rămână posibil de mijlocit intersubiectiv. Aici se arată ceea ce a fost abandonat în chip necesar prin această pregnanţă a sensului şi, prin urmare, nu a putut pătrunde în configuraţia de sens. În oglinda acestei negativităţi, produsă de însăşi constituirea sensului, pot fi observate încă o dată propriile decizii.

Aşa se stabilizează şi aici oscilaţiile interacţiunii dintre text şi cititor, prin negativitate. Învăţând să vezi ceea ce este dat, fie acest dat chiar şi propria pregnanţă de sens, datul se schimbă. O asemenea schimbare se petrece nu în direcţia difuzului, ci întotdeauna iarăşi înspre o nouă pregnanţă de sens. Acest sens nu se constituie în condiţiile unor reguli regulative, adică independente de subiect, care să reprezinte un cadru de referinţă dat. În schimb, condiţiile de constituire permit o construcţie aleatorie a configuraţiei de sens. În „aleatoriu" posibilităţile de combinare ale poziţiilor date nu sunt decise; totuşi acest aleatoriu aplică o interdicţie anumitor alegeri de combinare. Asemenea interdicţii sunt doar

rareori înscrise în textul ficţional în chip explicit, motiv pentru care anumite limitări ale posibilităţilor de alegere nu pot fi câştigate decât graţie competenţei cititorului; el livrează „codul" regulilor aleatorii.[53] În acelaşi timp însă, determinarea negativă a acestor reguli devine condiţia pentru spectrul bogat al configuraţiilor de sens. Dacă tocmai de aceea nu există acel *un* sens al textelor ficţionale, atunci acest deficit este matricea productivă pentru ca el să poată da iarăşi sens în cele mai diferite contexte.

[53] Într-un alt context de discuţie Lotman, p. 108, precizează: „Din acest punct de vedere istoria receptării textelor de către conştiinţa cititorului ar trebui urmărită cu o atenţie mult sporită. Iarăşi şi iarăşi noi coduri ale conştiinţei cititorului scot la iveală în text noi straturi semantice."

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Indice de nume

Abrams, M. H., 113, 114
Adorno, Th. W., 11, 15, 16, 133, 377, 378, 423, 459
Albers, J., 314
Allott, M., 376
Ammons, A. R., 120
Anderegg, J., 141
Antonioni, M., 377
Arnheim, R., 215, 226, 372, 373, 405, 406
Austen, J., 356, 357
Austin, J. L., 29, 144, 146-153, 155-157, 160, 161, 163, 173, 212

Balázs, B., 402
Barthes, R., 19, 183
Baudelaire, Ch., 219
Beardsley, M. C., 94, 96
Beckett, S., 74, 188, 239, 258, 290, 332, 387, 424, 429, 448-453
Bennett, A., 376
Bergson, H., 300
Birkner, G., 196
Blackmur, R. P., 426
Blanchard, F. I., 411
Blumenberg, H., 177
Boehme, J., 97
Booth, W. C., 113, 289, 417
Breuer, D., 71
Bunyan, J., 188, 237, 239, 258, 387
Butor, M., 262

Carlyle, T., 56-58
Carstensen, B., 213
Cassirer, E., 162, 163
Cavell, S., 153, 154, 282, 305, 337, 338, 377, 449
Cervantes, M., 289
Chapman, R., 209
Chaucer, G., 120, 121
Chrétien, 190
Clair, R., 377
Coleridge, S. T., 113
Collingwood, R. G., 182
Compton-Burnett, I., 391, 397, 399, 400
Conrad, J., 289, 421
Corke, H., 398
Croesus, 313, 317
Curtius, E. R., 426

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Darbyshire, A. E., 214
Dewey, J., 293, 294, 295, 312
Dickens, Ch., 225, 394
Dufrenne, M., 220, 298, 302, 338

Eco, U., 29, 164, 165, 172, 212, 220, 276, 351, 379, 426
Eliot, T. S., 38, 80, 357
Ellmann, R., 287

Faulkner, W., 255, 443, 445, 446
Fielding, H., 76, 165, 168, 187, 190, 192, 194, 195, 268, 270, 272, 274, 279, 289, 302, 313, 315-319, 321, 383, 386, 407, 409, 410-412, 416, 433, 437, 439, 441, 442, 445, 446
Fish, St., 102-106, 209
Foucault, M., 339
Frege, G., 327, 328
Freud, S., 54, 117, 118, 343, 451, 452
Frye, N., 97

Gadamer, H. G., 24, 25, 229
Geiger, M., 367
Gerard, H. B., 347, 349
Godard, J. L., 377
Goffman, E., 353
Gombrich, E. H., 73, 214-218, 266, 268, 275, 282
Graumann, C. F., 116, 256
Gurwitsch, A., 270, 384, 402, 405

Habermas, J., 20, 178, 179
Hamburger, K., 160
Harding, W. D., 341
Hegel, G. W. F., 68, 69, 335
Henrich, D., 69
Hirsch, E. D., 65
Hobsbaum, Ph., 77, 89
Hogarth, W., 313, 314, 317
Holland, N., 98, 117-124, 126-128, 137
Homer, 198, 287, 426, 456
Hume, D., 301
Husserl, E., 250, 298, 322, 323, 325, 328, 330, 339-342, 431, 432

Ingarden, R., 46, 82, 141, 160, 161, 163, 233, 234, 250, 253, 254, 256, 315, 360-376, 380
Irwin, M., 410

James, H., 42, 51, 52, 54, 55, 57-59, 61, 64, 282, 299, 339
James, W., 306
Jauss, H. R., 13, 19, 24, 26, 112, 177, 191
Jones, E. E., 347
Joyce, J., 136, 194, 198, 202, 240, 255, 287, 288, 289, 383, 421, 425, 429

Kalivoda, R., 375
Kant, I., 6, 88
Kenner, H., 450
Köhler, E., 191
König, J., 85, 86
Kosík, K., 193
Kracauer, S., 298
Kummer, W., 382

Laing, R. D., 350-352
Langer, S. K., 341
Leavis, F. R., 93
Lee, A. R., 350, 352
Lesser, S., 98, 117, 118, 129, 130, 132-138
Lewis, C. S., 93
Lobsien, E., 116
Locke, J., 180, 181, 184-186
Lorenzer, A., 118, 122
Lotman, I. L., 35, 167, 168, 209, 278, 384, 401, 423, 462
Luckmann, T., 318, 405
Luhmann, N., 177-179

Malecki, H., 176
Merleau-Ponty, M., 198, 277, 291, 310, 358, 359, 457
Milton, J., 77, 78, 93
Moles, A. A., 200, 223, 267, 268
Morris, Ch., 143, 164
Mukařovský, J., 174, 204, 209, 210

Naumann, M., 112, 244
Newman, J. H., 392

Ogden, C. K., 127

Pater, W., 279
Phidias, 313, 314, 317
Phillipson, H., 350, 352
Piaget, J., 415
Pinget, R., 424
Platon, 72, 124
Pontalis, J. B., 54-56, 117, 121
Posner, R., 219
Poulet, G., 333-336

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Praxiteles, 313, 314, 317
Preston, J., 387

Richards, I. A., 127, 128, 132, 135
Richardson, S., 194, 195, 411
Ricoeur, P., 311, 327-329, 343
Riffaterre, M., 102, 103, 209, 211, 447, 448
Ritchie, B., 284, 285
Ronte, H., 411
Rubin, E., 224, 226
Ryle, G., 299, 300, 301, 303, 308

Sachs, H., 340
Sartre, J. P., 219, 245, 274, 300, 301, 307, 321, 335, 385, 386, 389, 422, 432, 434
Savigny, E. von, 148, 150, 151
Schapp, W., 290
Schelling, F. W. J. von, 68
Schlaeger, J., 127
Schlesinger, J. M., 248, 249
Schmidt, S. J., 177, 380-382
Schütz, A., 229, 318, 405, 406
Scott, W., 76
Searle, J. R., 144, 145, 155, 160, 161
Shakespeare, W., 125, 198, 337, 426
Sharp, B., 257
Shaw, G. B., 292
Sidney, Ph., 67, 68
Simmel, G., 19, 72-74
Slatoff, W., 81, 82
Smith, F., 248, 260, 266, 267
Smollett, T., 239
Smuda, M., 301
Sontag, S., 65, 66
Spenser, E., 196
Starobinski, J., 298
Sterne, L., 184-186, 190, 245, 416
Stierle, K. H., 309, 310
Stout, G. F., 402
Şklovski, V. B., 387, 388

Thackeray, W. M., 239, 257, 262
Tillotson, K., 225

Vivas, E., 285, 294

Wardhaugh, R., 249
Warning, R., 46, 47, 102, 112, 185
Warren, R. P., 131, 132

BCU "LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Weitz, M., 92, 94
Whitehead, A. N., 170-172
Wiener, N., 169
Wimsatt, W. K., 94-96
Wittgenstein, L., 309
Wolff, E., 102, 106
Wollheim, R., 217
Woolf, V., 255, 356-358
Wygotski, L. S., 85

Zeltner, G., 424

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

[illegible]
[illegible]
Richards, I. A., 127, 128, 133, 135
Richardson, S., 194, 195, 411
Ricoeur, P., 311, 327-329, 343
Riffaterre, M., 102, 108, 309, 311, 447, 448
Ritchie, D., 294, 295
Runte, H., 411
Rubin, E., 224, 226
Ryle, G., 298, 300, 301, 302, 307

Sachs, H., 320
Sartre, J.-P., 239, 245, 274, 300, 301, 307, 311, 383, 385, 398, 399, 429, 432, 434
Savigny, E. von, 149, 150, 151
[illegible]
Schelling, F. W. J. von, 68
Schiller, F., 107
Schlesinger, I. M., 248, 249
Schmidt, S. J., 177, 380-382
Schütz, A., 229, 318, 405, 406
Scott, W., [illegible]
[illegible]
Shakespeare, W., [illegible]
Sharp, B., [illegible]
Shaw, G. B., 292
Sidney, Ph., 67, 68
Simmel, G., 19, 72-74
Slatoff, W., 81, 82
Smith, F., 248, 260, 266, 267
Smollett, T., 239
[illegible], M., 301
Sontag, S., 65, 66
Spenser, E., 186
Starobinski, J., 298
Sterne, L., 184-186, 190, 245, 416
Stierle, K. H., 309, 310
Stout, G. F., 402
Sklovski, V. B., 387, 388

Thackeray, W. M., 239, 251, 262
Tillotson, K., 225

Vivas, E., 285, 294

Wardhaugh, R., 249
Warning, R., 46, 47, 102, 112, 185
Warren, R. P., 131, 132

Cuprins

Libertatea lecturii (Romaniţa Constantinescu) 5
Cuvânt înainte la a doua ediţie 33
Cuvânt înainte la prima ediţie 42

Partea întâi
Status quaestiones 49
A. Artă parţială – Interpretare universalistă 51
1. Henry James, „Desenul din covor"
În loc de introducere 51
2. Perpetuarea normelor clasice de interpretare 65
B. Preliminarii la o teorie a receptării estetice 81
1. Perspectiva orientată asupra cititorului
şi obiecţiile tradiţionale 81
2. Concepte privind cititorul şi conceptul
de cititor implicit 97
3. Teorii psihanalitice ale efectului în literatură 116

Partea a doua
Un model istorico-funcţional al textului literar 139
A. Repertoriul textului 141
1. Premise 141
2. Modelul actelor de vorbire 144
3. Constituirea situaţiei în textele de ficţiune 159
4. Câmp referenţial şi selectare a repertoriului
în textele ficţionale 173
B. Strategiile textului 206
1. Sarcina strategiilor 206
2. Vechiul răspuns: Deviaţia 208
3. Relaţia prim-plan/fond 219
4. Structura de temă şi orizont 226
5. Modalizările structurii temă – orizont 235

BCU IAŞI CENTRALĂ UNIVERSITARĂ LIBRARY

Partea a treia
Fenomenologia lecturii 241
A. Actele de sesizare a textului 243
1. Jocul împreună al textului şi cititorului 243
2. Punctul de vedere itinerant 246
3. Corelate în conştiinţă ale punctului de vedere itinerant 265
a) Producerea de consistenţă ca bază a implicării în textul-eveniment 265
b) Caracterul de eveniment – un corelat al textului în conştiinţa cititorului 278
c) Implicarea – o condiţie a experienţei 286
B. Sintezele pasive ale procesului lecturii 297
1. Caracterul imagistic al reprezentării 297
2. Caracterul sezitiv al imaginii imaginate 306
3. Constituirea imaginilor imaginate 308
4. Constituirea subiectului cititor 329

Partea a patra
Interacţiunea dintre text şi cititor 345
A. Asimetria dintre text şi cititor 347
1. Condiţiile interacţiunii 347
2. Viziunea lui Ingarden asupra punctelor de nedeterminare 360
B. Impulsuri ale activităţii de constituire 376
1. Consideraţii preliminare 376
2. Golurile ca posibilitate neocupată a conectivităţii 380
3. Structura funcţională a golului 401
4. Diferenţe istorice în structura interacţiunii 416
5. Negaţia 430
6. Negativitatea 453

Indice de nume 463

În Colecţia „Studii“,
seria „Studii literare“ au apărut:

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*

Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*

Umberto Eco, *Opera deschisă*

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România,
nr. R044RNCB 5101 0000 0171 0001
deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.

Editura Paralela 45

Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 128-130;
tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33;
e-mail: redactie@edituraparalela45.ro

Bucureşti, cod 71341, Piaţa Presei Libere nr. 1,
Casa Presei Libere, corp C_2, mezanin 6-7-8, sector 1,
tel./fax: (021)317.90.28;
e-mail: bucuresti@edituraparalela45.ro

Cluj-Napoca, jud. Cluj, cod 400153, str. Ion Popescu-Voiteşti
1-3, bl. D, sc. 3, ap. 43;
tel./fax: (0264)43.40.31;
e-mail: depcluj@edituraparalela45.ro

COMENZI – CARTEA PRIN POŞTĂ

EDITURA PARALELA 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 128-130
Tel./fax: 0248 214 533;
0248 631 439;
0248 631 492.
E-mail: **comenzi@edituraparalela45.ro**
sau accesaţi **www.edituraparalela45.ro**
Condiţii:
- rabat între 5% şi 25%;
- taxele poştale sunt suportate de editură;
- plata se face ramburs, la primirea coletului.

Tiparul executat la tipografia
Editurii Paralela 45

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

753/01
25.75

Wolfgang Iser (născut în 1926) este, împreună cu Hans Robert Jauss, părintele esteticii receptării şi a efectului, legându-şi numele de Universitatea din Konstanz. Cărţile sale fac parte din bibliografia studiilor de referinţă pentru catedrele de teoria literaturii din întreaga lume. În lucrarea sa majoră, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic* (1976), Wolfgang Iser elaborează un model diferenţiat al interacţiunii comunicative dintre text şi cititor. El dinamizează esenţialismul judecăţilor ontologice curente printr-o perspectivă funcţionalistă asupra operei literare şi regândeşte potenţialul productiv al ficţiunii. Deşi accentuează caracterul inepuizabil al sensului operei, autorul se delimitează de ipoteza „indeterminării" textului literar, avansată de poststructuralism. Consideraţiile lui Iser deschid calea unei antropologii generale a lecturii: ele vizează funcţia pe care o are literatura, ca ficţiune mijlocită prin actul lecturii, pentru viaţa omului.

Pentru Wolfgang Iser, opera literară este comunicare, în sensul excepţional al cuvântului. Iser o numeşte comunicare-eveniment şi o înzestrează cu o dublă exigenţă: una priveşte sesizarea faptului că mesajul comunicat este unul foarte structurat, în care se intenţionează – prin toate strategiile textului literar – o semnificaţie, iar cealaltă e menită să împiedice reificarea acestei semnificaţii fie în text, fie în actul lecturii. Astfel, un model al textului este cuplat la o fenomenologie a lecturii, din care atât structura de text („indicaţiile" şi strategiile de realizare), cât şi structura de act (sarcina realizării) ce impun exigenţe lecturii să nu poată fi izolate.

ROMANIŢA CONSTANTINESCU

ISBN-10 973-697-810-9
ISBN-13 978-973-697-810-4

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY